جماليات التلقى
و إعادة إنتاج الدلالة

(دراسة فى لسانية النص الأدبى)

الدكتور

محمد السيد أحمد الدسوقى

أستاذ النقد و البلاغة المساعد

كلية الآداب ـ جامعة طنطا

العلم والإيمان للنشر والتوزيع

جماليات التلقى

و إعادة إنتاج الدلالة

(دراسة فى لسانية النص الأدبى)

الأستاذ الدكتور

محمد السيد أحمد الدسوقى

أستاذ النقد والبلاغة المساعد

كلية الآداب . جامعة طنطا

دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

البيــــانـــــات	
عنوان الكتاب - Title	جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة (دراسة في لسانية النص الأدبي) .
المؤلف - Author	الدكتور / محمد السيد أحمد الدسوقي .
الطبعة - Edition	الأولى .
الناشر - Publisher	العلم والإيمان للنشر والتوزيع .
عنوان الناشر Address	كفر الشيخ - دسوق - شارع الشركات ميدان المحطة. تليفون : ٠٠٢٠٤٧٢٥٥٠٣٤١ فاكس : ٠٠٢٠٤٧٢٥٦٠٢٨١
بيانات الوصف المادي	عدد الصفحات Pag. : ٢٣٦ — مقياس النسخة Size : ١٧,٥ x ٢٤,٥ — التجليد : مجلد
المطبعة - Printer	الجلال .
عنوان المطبعة - Address	العامرية إسكندرية.
اللغة الأصل	اللغة العربية .
رقم الإيداع	٢٠٦٦٢/ ٢٠٠٧
الترقيم الدولي I.S.B.N.	977- 308 -158 - 3
تاريخ النشر - Date	2008 - 2007

الإهداء

إلى الأخ الأستاذ الدكتور سيد جاد

الذي شدَّ الله به أزري ، فكان هذا

الجهد العلمي المتواضع .

محبة تقدير لأخ فاضل جليل

د/ محمد الدسوقي

(الفهرس)

مقدمة

النص الأدبي هو بصماتٌ لحظةٍ شعريةٍ أفْلَتَتْ. يسعى القارئ جاهدا لإعادة تمثلها وتمثيلها، ليس فقط على وجه واحد، بل على أوْجهٍ عِدَّة يتحملها النص الإبداعي الذي يتسم بانفتاحه دون أن يكون منغلقا متقوقعا على نفسه .

إن المتلقي -إذن- يرتبط بردود الأفعال والمواقف التي تكيف استجابات القارئ، كما يقول إيزر أن النص الأدبي لا يستطيع أن يمارس وجوده قبل أن يُقرأ، فمن المستحيل وصف أثره دون تحليل عملية القراءة [1] .

إذن فالقارئ هو وحده الذي يستطيع تحقيق كوامن النص وتحيينها في وقائع، ولذلك فإن بنية النص وعملية القراءة يتكاملان في تحقيق التواصل، ويتحقق التواصل عندما يرتبط النص بوعي القارئ [2] .

مرة أخرى يقول *Iser* أن الكاتب والقارئ يتقاسمان بالتساوي لعبة الخيال، ولن يكون لهذه اللعبة محل إنا ما أفاد النص أنه أكثر من قاعدة للعب [3] .

إن النص يمثل لحظة أو ومضة شعرية انطلقت، فيسعى القارئ جاهدا لإعادة تمثلها أو تمثيلها، وحين يفتقد المتلقي (القارئ) قدرته على إعادة إنتاج النص

---

١ - طالع : فولفجانج إيزر ، فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية ، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ٢٠٠٠.
٢ - طالع :الكتاب السابق .
٣ - طالع :الكتاب السابق

بصورة متعددة، لا بصورة واحدة، يصبح قارئا سلبيا، وهو - كما يقول عبد القاهر الجرجاني- مجرد راوية، بل هو أشبه بالدفتر [1]

إن موت التفاعل القرائي بين مغزى الخطاب وبين بنيته اللغوية هو من أهم أسباب سكون البلاغة، واتهاماتها بالموات " إن أي وصف للتفاعل بين الجانبين، لابد أن يربط بنية التأثيرات (النص) وبنية رد الفعل (القارئ) [2]، وعبد القاهر يسوق مثالا على ذلك بقول مُزَرِّد :

فما رقد الولدانُ حتى رأيتُه

على البَكْرِ يمريه بساقٍ وحافرِ [3]

وهذا القول السابق يستفز القارئ بوجود مفارقة بين " مغزى " المدح بالشدة في مجال الفروسية وبين استعمال " الحافر" للإنسان ، وهو للحيوان أصلا ! أصحاب الضرورة من النحاة يؤولون هذا التصرف بقولهم : إنه أراد أن يقول بساق وقَدَم، فلما لم تطاوعه القافية وضع الحافر موضع القدم[4] وقول النحاة السابق قابل للتأييد بالمغزى المستفاد من قوله بعده

فقلتُ له أهلاً وسهلاً ومرحباً

بهذا المُحيَّا مِنْ مُحَيٍّ وزائرِ

---

١ - أسرار البلاغة . تصحيح محمد رشيد رضا . دار المعرفة . بيروت ١٩٨١ ص: ١٢٢

٢ - فولفجانج إيزر ، فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، ترجمة عبد الوهاب علوب ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠ ، ص: ٢٨.

٣ - أسرار البلاغة بتحقيق الشيخ محمود محمد شاكر - مطبعة المدني - جدة ط١ ، ١٩٩١ م ، صـ ٣٧ . والبيت كما يقول الشيخ شاكر ليس لمزرد ابن ضرار، بل لجبيهاء الأشجعي (واسمه يزيد بن خيثمة بن عبيد) نشأ وتوفي في أيام بني أميه ، وعنى بالولدان : العبيد

٤ - نفسه، ص: ٣٧

فهذا الامتداد يبعد مظنة " قصد الزّراية عليه أي السخرية . وعبد القاهر لا يستبعد أن يدل البيت في إطار لسانيته وسياقه على شيء مما ذكر ف " ليس يبعد أن يكون فيه شوب مما مضى "[1] ولكنه يفضل أن يستأنف القراءة ويعيد بناء المعنى اعتمادا على بنية النص كله أو أكثره. فلا يبعد في نظره " أن يكون الذي أفضى به إلى ذكر الحافر : قصده أن يصفه بسوء الحال في مسيره، وتقاذف نواصي الأرض به، وأن يبالغ في ذكره بشدة الحرص على تحريك بَكْره، واستفراغ مجهوده في نفسه، ويؤنس بذلك أن تنظر إلى قوله قبل :

وأشْعَثَ مُسْتَرخِي العَلَابِيِّ طَوَّحَتْ
به الأرضُ من بادٍ عَرِيضٍ وحَاضِرِ
فَأبصرَ نَارِي وهي شَقْرَاءُ أُوقِدَتْ
بِعَلْيَاء نَشْــزٍ للعُيُـــونِ النَّوَاظِرِ [2]

يعلق الجرجاني مقربا بين هذا الوصف وبين استعمال " الحافر " " فإذا جعله (أشعث مسترخي العَلابيّ) فقد قرَّب المسافة بينه وبين أن يجعل قَدَمَهُ حافرا ليعطيه من الصلابة وشدة الوقع على جنب البكر حظا وافرا [3] .

والنص بهذا التصور يحاور أفق انتظار القارئ، وتشده وتجذبه نحو الولوج داخل مسارب هذا النص، واستطلاع مضمونه وتذوق بُنَاهُ الجمالية .

ومنذ أعلنت البنيوية والسيميوطيقا - كما هو معلوم - موت المؤلف والمَرْجِع، واستبدلتهما بالنص أو العلامات اللغوية والبصرية، وهما لا يباليان بالمؤلف.

---

١ - نفسه ،ص: ٣٨
٢ - نفسه نفس الصفحة
٣ - نفسه نفس الصفحة

ويُعد رولان بارت من النقاد الذين أعلنوا إفلاس المؤلف وعزله والبحث عن النظام والبنيات الثاوية وراء الاختلاف فوق السطح النصي، كما يعد البحث عن المؤلف هو قتل للنص، واغتيال للذته، وتحنيط قسري لوظيفته الجمالية، ويقوم موت المؤلف عند بارت بوظيفة ثلاثية :

١- يسمح بإدراك النص في تناصه .

٢- يبتعد بالنقد عن النظر في الصدق والكذب (عقيدة الأخلاق الأدبية والتنقيب عن أسراره ليجعله مدركا في بقية أدلته) .

٣- يفسح المجال لتموضع القارئ، إذ إن مولد القارئ يجب أن يدفع ثمنه انسحاب المؤلف[١] .

ولقد برزت العناية الحقيقية بالقارئ - كما يقول حسين الواد مع روبير إسكاربيت(*Robert Escqarpit*) الذي يرى أن الكاتب إنما يكتب لقارئ أو جمهور من القراء فهو عندما يضع أثره الأدبي يدخل به في حوار مع القارئ، ولذا يرى إسكاربيت أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التي تنشر فيها، إذ هي في ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء [٢]

وتعتبر - إذن – جمالية التقبل من أهل النظريات المعاصرة التي اهتمت بالقارئ والقراء ، ونشأت هذه النظرية في ألمانيا الغربية وتنسب لجامعة

---

١ - طالع : رولان بارت : النقد والحقيقة ، ترجمة ابراهيم الخطيب : الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الدار البيضاء ط١ ١٩٨٥ ص:٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧

٢ - د . حسين الواد : في مناهج الدراسات الأدبية ، منشورات الجامعة ، المغرب ط٢ ، ١٩٨٥ ص:٩٧ .

كونستانس ومن ممثليها - كما هو معلوم - ياوس و إيسر، وقد بلورت هذه المدرسة مجموعة من المفاهيم الأساسية كأفق الانتظار والمسافة الجمالية والقارئ الضمْنى وفعل القراءة والقطب الفنى والقطب الجمالى ومرحلة استجماع المعنى ومرحلة الدلالة [1]

هذه - إذن - مقدمة حول القراءة والقارئ . وبيان لدورها فى إحياء النص فى ثوب آخر غير الذى هو فيه . وإعادة إنتاج جديد، ليصبح النص الأدبى منفتحا لقراءات متعددة حسب مرجعيات القارئ الثقافية ومرجعياته المتنوعة، إن القارئ هو قطب مركزي فى الظاهرة الأدبية.

وما دام العمل الأدبى متعدد الشفرات، لا تنقطع صلته بالقارئ الفاعل ووضعيته التاريخية، وما دام النص يتسم بتعددية أبعاده وديمومة القراءة والتأويل فإن القارئ الفاعل الجيد هو الذى يملأ فراغات يتركها النص ويعيد بتأويله وجودا جديدا للنص، ربما غفل عنه القارئ السلبى، هذا القارئ الذى وصفه، كما قلنا سابقا، عبد القاهر الجرجانى - بالقارى الدفتر أو الراوى .

إن القراءة فعل ملموس يتكون من جملة افتراضات وآمال وخيبات وأحلام، تعقبها يقظات [2] و القراءة . إذن . جزء من النص فهى منطبعة منه، محفورة عليه، تعيد كتابته [3]

---

١ - نفسه ص: ٧١ .
٢ - طالع : رشيد بن حدو - قراءة فى قراءة - مجلة الفكر المعاصر ، عدد ٤٨ - ٤٩ ص: ١٤
٣ - نفسه ص:١٨

إن هذا الكتاب " جماليات التلقي وإعادة أنتاج الدلالة . يؤكد حقيقةً مهمة، مفادها أنه " من أهم النقاط في قراءة أي عمل أدبي التفاعل بين بنيته ومتلقيه."[1] أو بعني آخر " إن العمل الأدبي له قطبان يمكن أن نطلق على أحدهما القطب الفني والآخر الجمالي، القطب الفني هو نص المؤلف، والقطب الجمالي هو عملية الإدراك التي يقوم بها القارئ ... إذا كان الوضع العملي للعمل الأدبي يقع بين النص والقارئ، فإن تفعيله يعد محصلة تفاعل بينهما "[2] إن النص الأدبي – بعد ذلك- يتسم بتعدد قراءاته، قراءات متعددة تبعا لخبرة القراء وأساليبهم، حتى إن هناك عددا من القراءات يساوي عدد القراء[3]

مرة ثانية، إن هذا الكتاب " هو قراءة أخرى في مصطلح بلاغي تعيده في منتج جديد، من خلال قراءةٍ للبلاغيين القدماء والمحدثين ومن خلال التطبيق، وذلك في قسمه الأول، وهو قراءة من قراءات متعددة في قسمه الثاني حين يدرس إبداع الزمن في النص الشعري، وتتعدد القراءة في القسم الثالث حين ترصد الصوت القافوي في بنية النص الشعري، وإعادة إنتاج الدلالة مرة أخرى، من خلا هذا الصوت الرئيسي في النص .

وبعد فهذه قراءة في قراءة، سائلين الله التوفيق والسداد .

المؤلف.

١ ـ فولفجانج إيسر ، فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، مرجع سابق، ص: ٢٧

٢ ـ نفسه، ص: ٢٧،٢٨.

٣ ـ فاضل ثامر : من سلطة النص إلى سلطة القراءة،مجلة الفكر العربي المعاصر ،عدد ٤٨ ـ ٤٠ ١٩٨٨ ص: ٨٩

القسم الأول

الإطناب والتعانق الدلالي

(دراسة بديلة لتنظير البلاغيين القدماء)

المبحث الأول

الدرس النظري

١.١ دوافع البحث :

يزخر تراثنا البلاغي بكثير من المباحث التي تحتاج إلى تأن في التفكير وإعادة قراءتها؛ فلقد اهتم البلاغيون القدماء في كثير من مباحث البلاغة العربية بالمصطلحات والتقسيمات والأشكال والوجوه حتى تداخلت هذه المسميات فيما بينها، وكثيراً ما اختلطت وتشابكت. وفي غمار هذه الكثرة من المصطلحات والتقسيمات تكثر الشواهد التي نراها قد جلبت جلباً، حتى إن الشاهد الواحد نجده يصلح لأكثر من "مصطلح". ويصبح حينئذ من الصعب على الدارس كثيراً التفريق فيما بينها، حتى اختفت الرؤية الإبداعية لهذه الفنون، وضعف حظ الدلالة من ورائها من ناحية أخرى.

من هذا المنطلق كان الدافع نحو إعادة قراءة هذا الفن البلاغي .الإطناب . الذي يُعد باباً بلاغياً قديماً قدم الإيجاز، وارتبط به ارتباط العضو بالعضو، يجتمعان ليُكَوِنا هيئة أدبية سوية البنية والملامح. وقد شغل هذا الأسلوب النقاد منذ عهد مبكر، فقاموا عليه يبينون حدوده وأقسامه ومصطلحاته، والفرق بينه وبين ما قد يشبهه من الفنون مثل " التطويل". وكنا نقرأه وندرسه من خلال هذه التقسيمات والتفريعات التي زخرت بها كتب البلاغيين، وكانت تشغلني - حينئذ - عدة ملاحظات منها:

- جفاف المادة المعروضة، وخلوها من جماليات هذا الفن، وفقر الدلالة المطروحة من ورائه.
- قولبة التقسيمات المندرجة تحته، وصب الشاهد فيها ، حتى لتتداخل فيما بينها تداخلا يُشكِل على الدارس، ويضيع عليه بحثه عن جمال هذا الفن وعلة وجوده.
- لاحظنا أيضاً أن تعريف فن "الإطناب " لم يقف عنده - على حد علمي - دارسو البلاغة العربية وقفة متأنية، خاصة هذه "الزيادة " المؤسسة فيه، تلك التي كانت سبباً في كثرة هذه التقسيمات من ناحية، وفي سرعة التأمل في العلاقة بين تركيبي هذا الفن من ناحية أخرى .
- عدم وجود محاولات لإعادة دراسة هذا الفن من خلال هذا التعانق بين تركيبين ظُنَّ أن الثاني "زيادة" تُوهِم بالاستغناء عنها، لذا اجتهدوا في وجود مسمى هذه الزيادة من "إيغال ، وتذييل ، واحتراس ، وتتميم"... إلى غير ذلك.

لذا فإنني أطمع أن تكون هذه الدراسة بديلاً عن هذا الخلط المندرج تحت هذا الفن الأصيل في بلاغتنا العربية، دراسة تعيد لهذا الفن إسهامه الثري في بلاغة النص، وتثري مشاركة المتلقي في إبداعه بعدما أبدعه صاحبه أولاً.

٢.١ مصطلح الإطناب عند البلاغيين القدماء . مناقشة التعريف :

"الإطناب" في الاصطلاح البلاغي[1] يعرفه ابن الأثير ـ الذي يعد أكثر البلاغيين اهتماماً بهذا الفن ـ بأنه "زيادة اللفظ على المعنى لفائدة ."[2] وهو عين التعريف

١ ـ أما تعريف "الإطناب" في اللغة، في لسان العرب: البلاغة في المنطق والوصف، وأطنب في الكلام بالغ فيه، والإطناب: المبالغة في مدح أو ذم والإكثار فيه؛ وقال ابن الأنبا ري: أطنب في الوصف إذا بالغ واجتهد، وأطنبت الريح: اشتدت في غبار؛ طالع لسان العرب، دار صادر بيروت،(٥٦٢/١) مادة: طنب؛ وقال ابن سيدة: الطنب: حبل طويل يشد به البيت أو السرادق وطنبه: مد بأطنابه وشده ؛ نفسه :٥٦١/١.

٢ ـ ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح/ أحمد الحوفي، وبدوي طبانه، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦م، ص: ٣٤٤.

هذا وقد تعرض لفن الإطناب علماء التفسير، وينظر منهم على سبيل المثال:

ـ الفراء، معاني القرآن، تحقيق أحمد يوسف النجاتي، ومحمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٥م، في شرحه للآيات الكريمة في سور المؤمنين (٣٥)، التكاثر (٣، ٧)، الكافرين (١، ٢).

ـ الزجاج في شرحه للآيات في سور البقرة (٩٨، ٢٣٨)، آل عمران (١٠٩، ١٨٨)، المائدة (٤٨)، الرحمن(٦٨).

ـ النحاس، إعراب معاني القرآن، في شرحه للآية الكريمة في سورة القيامة (٣).

كما اهتم به أهل البلاغة القدامى والمتأخرين، وينظر منهم على سبيل المثال:

ـ الباقلاني ، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ١٩٦٣م، ص: ٥٢، ٥٣.

ـ أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح:علي البجاوي-محمد أبو الفضل ابراهيم، القاهرة، ١٩٥٢م، ص: ٢١١.

ـ ابن رشيق العمدة، تح: محمد محي الدين عبدا لحميد، ط ٣، ج ٢، القاهرة، ١٩٦٣م، ص: ٧٣.

ـ ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح: عبد المتعال الصعيدي القاهرة، ١٩٦٢م، ص: ٢٢١.

ـ ابن يعقوب المغربي، شروح التلخيص(مختصر شرح سعد الدين التفتازاني، مواهب الفتاح)، مصر، ١٩٣٧م،ج٣، ص: ٢١٦ .

ـ القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مطبعة محمد الصبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٦٦ م، ص: ١٩٧، وطبعة محمد محي الدين عبدا لحميد، القاهرة .

وكذا مؤلفو علوم القرآن ومنهم :

ـ بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة البابي الحلبي، ط١، ١٩٧٢م،ج٢، ص: ٤٧١ . وطبعة ١٩٥٧م.

ـ جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة الحسيني، القاهرة، ١٩٦٤م، ج٣، ص: ١٦١وما بعدها.

الذي ذكره من قبله أبو هلال العسكري حين فرق بينه وبين التطويل، قائلاً: "الإطناب بلاغة والتطويل عِيّ." لأن التطويل بمنزلة سلوك ما يبعد جهلاً بما يقرب، والإطناب بمنزلة سلوك طريق بعيد نزه يحتوي على زيادة لفائدة".(١) ويعرفه كذلك ابن القيم الجوزية ناكراً نفس تعبير "الزيادة"، يقول "هو زيادة اللفظ لتقوية المعنى".(٢)

هذا هو التعريف الذي تتناقله كتب البلاغة قاطبة، قديمها وحديثها، وقبل مناقشة هذا التعريف والأسباب المؤدية له، نرى أن نسوق تعريفات بعض القدماء مثل "أبي هلال العسكري" و"ابن الأثير" ومن نهج نهجهم من البلاغيين والنقاد .

- تعريف الجاحظ :

يذكره الجاحظ واصفاً حين ذكر فضائل الصمت والكلام الموزون يقال في موضعه، يقول " قد بَقِيَتْ – أبقاك الله تعالى- أبواب توجب الإطالة وتحوج إلى "الإطناب" وليس بإطالة ما لم يجاوز مقدار الحاجة، ووقف عند منتهى البغية، وإنما الألفاظ على قدر المعاني فكثيرها لكثيرها ، وقليلها لقليلها، وشريفها لشريفها ، وسخيفها لسخيفها " .(٣)

- العباس المبرد:

يصف العباس المبرد الإطناب بأنه الكلام المفخم في مقابل الاختصار المفهم

---

١ - أبو هلال العسكري، الصناعتين ،(مرجع سابق)، ص: ٢١٠، ٢١١.
٢ - ابن القيم الجوزية، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، القاهرة، ١٣٢٧هـ، ص: ١٠٧.
٣ - الجاحظ، الحيوان، تح / عبد السلام هارون، ط١، ١٩٣٨م، ٥٠٧/٦، وطالع البيان والتبيين، ١٩٤/١، ١٩٥.

والإيماء المبين واللمحة الدالة.[1]

- الرماني:

عرف الرماني (الإطناب) بأنه يكون في تفصيل المعنى، وما يتعلق به في المواضع التي يحسن فيها التفصيل.[2]

وبتأملنا لتعريف الجاحظ لفن الإطناب لاحظنا التالي :

- لم نلحظ في تعريف "الجاحظ" ووصفه لهذا الفن بأي "زيادة في اللفظ والمعنى"، ما يوهم أن هناك تركيبين منفصلين، يمثل "الثاني" معنى يمكن الاستغناء عنه، وكأن المعنى قد "تمّ" في التركيب الأول، ثم جاء التركيب الثاني ليزيد ما يمكن الاستغناء عنه.
- بتأمل عبارة الجاحظ "أبواب توجب الإطالة وتحوج إلى "الإطناب" وليس بـ"إطالة" ما لم يجاوز مقدار الحاجة" نجد أنه طالما لم يجاوز مقدار الحاجة، والمعنى يتطلبه، فلا وصف للإطالة هنا، ولا وصف بالزيادة لفائدة أو لغير فائدة.
- "إنما الألفاظ على قدر المعاني ..." يؤكد أن الألفاظ والتراكيب في بنية النص الإبداعي الذي يتسم بلغته الخالقة، وبنسجية محكمة، لا تدعو مجالاً لوصف تراكيب أو ألفاظ بأنها زائدة سواء لمعنى أو لغير معنى، بل هي أساسية في بنية المعنى الفني،كما تؤكد ـــارة الجاحظ " فكثيرها لكثيرها وقليلها

١ ـ الكامل في اللغة والأدب، دار الفكر العربي، القاهرة، ص: ١/٢٧١.
٢ـ الرماني والخطابي والرماني، النكت، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تح / محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ص: ١٨.

لقليلها... "مدى التعانق والتماسك بين كلا التركيبين في فن "الإطناب" وشدة تلازمهما.

- قوله " ووقف عند منتهى البغية .." دلالة على ضرورة وجود المتعانق الثاني في الأسلوب "الإطنابي" لتمام المعنى به، ولحصول الدلالة بغيتها من حيث الاكتمال والتمام.
- وبتأملنا لتعريف المبرد، نرى أن الرجل وجد في "الإطناب" كلاماً مفخماً، يعني أن الموضوع المطروح يأخذ حقه من العرض، طالما طال الكلام أو كثر، ولا وجود حينئذ لتطويل ذو فائدة أو خال من الفائدة .
- وأما تعريف الرماني، فكان ذا صلة قوية بما ذكره الجاحظ من العلاقة الوثيقة بين المعنى وبين طول العبارة أو قصرها، وكان " الرماني " أدق وأوقع في تعريف "الإطناب" حين ربط بينه وبين وطول العبارة، بضرورة تفصيل المعنى، وما يتطلبه الموقف من عدم اختصار وإيجاز.

إذن مسألة "الإطناب" أو "الإطالة"[1] ، في تصور الجاحظ والمبرد والرماني، متعلقة باستيفاء المعنى وتمامه؛ لذا لم نر فيما أوردوه من تعبير "زيادة" جاءت لفائدة، أم لغير فائدة، كما لم نجد هذه التقسيمات والمصطلحات التي كثرت عند غيرهم.

١ ـ لاحظ أننا جاورنا اللفظين، لأنه ليس هناك فرق بينهما، فالإطناب والإطالة، هو إطناب وإطالة الموضوع المطروح، وما يتطلبه من طول وإطناب في التركيب، منسجم ومتحد مع المعنى الذي يتغياه المبدع، وما قطعه البلاغيون من تفريق ناتج عن فهم استعرضناه في الصفحات التالية.

- أما تعريف أبي هلال العسكري وابن الأثير، وتفريقهما بين "الإطناب والتطويل" . فنرى فيه التالي:

أولاً، يجب أن ننوه إلى أمر هام، قبل تفنيد رأييهما، وهو أن الأسلوب الإطنابي يحوي إما:

- تركيبين لغويين ذات علاقة وثيقة في دلالتهما على المعنى الذي يطرحه الأسلوب الإطنابي، وبدون أحدهما يُشوّه المعنى، الذي يتغياه ويسعى نحوه المبدع.
- وإما تركيب وسطه تركيب أو لفظ يرتبط بالتركيب الأول، ولا يكاد يتصور تركه أو وصفه بالزيادة .

ثانياً، يجب إذن أن ننتبه إلى تعبير "زيادة اللفظ على المعنى لفائدة" ، وأن نتساءل: هل يمكن الاستغناء عن هذه "الزيادة" ، طالما أنها زائدة عن التعبير الأول بمعناه .

ثالثاً، التعريف السابق لأبي هلال وابن الأثير يوهم بأن المعنى قد اكتمل عند التركيب الأول، غير محتاج لغيره . وابن الأثير نفسه يؤكد ذلك حين يعلق على بيت حميد بن ثور الهلالي واصفاً ذئباً:

ينام بإحدى مقلتيه ويتقي
بأخرى المنايا فهو يقظان هاجع

فيقول : "فالبيت مستوف معنى الغرض المقصود من الكلام، وهو مكتمل المعنى والسياق في صدره ونصف عجزه ".[1]

ويتكلف ابن الأثير من أجل إطفاء شرعية على تقسيماته ومصطلحاته قائلاً: "ولكن الشاعر أراد استيفاء المعنى في خاطره وخاطر السامع فقال مضيفاً ومطنباً فهو يقظان هاجع"، وهذا لا يخفى ما فيه من التكلف، وإضفاء الجدية على معنى بسيط سطحي من ناحية، واستخفاف لذوق المتلقي على التذوق والتحليل من ناحية أخرى.

ونفس الفهم السابق نراه عند صاحب الإيضاح حين يعرف "الإيغال" وهو من أقسام فن الإطناب بأنه "ضرب من المبالغة في الوصف والتصوير أو هو ختم البيت بما يفيد نُكتة يتم المعنى بدونها".[2]

وبتأمل عبارة "يتم المعنى بدونها" يتأكد ما لاحظناه ورصدناه من وُهْم، بأن معنى البيت يتم بنهاية المتعانق الأول، في حين أن التركيب الثاني يُكَون لحمة واحدة مع الأول، والمعنى بدونه لا ينضج، وقد يصبح ساذجاً غريباً ، أو باطلاً خلاف المراد والمقصود. ولا شك أن هذا التصور السابق هو الذي دفعهم لإيجاد هذا التعبير "زيادة" مثلما وصموا "علم البديع" بالزيادة والحسن وبالفضلة، بعد علمي "البيان والمعاني".

---

١ - ابن الأثير، المثل السائر، ص: ٣٥٥/٢.

٢- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (مرجع سابق)، ص: ١٩٩؛ وطالع كذلك: ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص: ١٨١؛ وأبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: ٣٨٠.

رابعـاً: إن التفريق بين "الإطناب والتطويل" واتهام التطويل كما ذكر أبو هلال العسكري بأنه "عِيّ" لأنه بمنزلة سلوك ما يبعد جهلاً بما يقرب[1]، وكذا ابن الأثير حين يقول عن التطويل بأنه "يدل على المعنى بلفظ يكفيك بعضه للدلالة عليه"[2]، ويقول مرة أخرى عنه "هو زيادة اللفظ عن المعنى بغير فائدة "[3].

ونقول إن التفريق بين المصطلحين غير مقنع، وفيه من التمحل محاولة إضفاء جدية على تعريفهم "الإطناب" بالمفهوم والتعريف السابق، في حين أننا لم نجد هذا التفريق وهذا الاختلاف عند "الجاحظ والرماني والمبرد"؛ لأنهم نظروا إلى المعنى وما يوجبه من إطالة وإيجاز في التراكيب، لذا نرى الجاحظ يجاور اللفظين دون تفريق حين يقول: "قد بقيت – أبقاك الله- أبواباً توجب الإطالة وتحوج إلى الإطناب، وليست بإطالة ما لم يجاوز مقدار الحاجة"[4]. وواضح أن اللفظين متجاورين ذوا دلالة واحدة، طالماً أن الحاجة أي: "المعنى" يتطلب ذلك و"البغية" والمراد قد تم.
وينتبه "الجاحظ" للإسهاب المتكلف والخطل والتزيد، ويذم ذلك ويقبحه [5] مما يؤكد أنه أخرج"التطويل" مما يُذم، لأن السياق والموضوع يتطلبان ذلك" وليس بإطالة ما لم يجاوز مقدار الحاجة" يعني ليس بإطالة مذمومة.

---

١ - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: ٢١١.
٢ - المثل السائر،ص: ٢/٧٤.
٣ - نفسه: ص: ٢/١٢٩.
٤ - الجاحظ الحيوان(مرجع سابق) ص :٦/٥٠٧ .
٥ - البيان والتبيين، تح/ عبدا لسلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والنشر، ط١، لقاهرة، ص: ١/٢٠١.

ويؤكد أبو عمرو بن العلاء ذلك، ولا يرى في التطويل عيباً حين يجيب عن سؤال: "هل كانت العرب تطيل ؟ قال : نعم ؛ كانت تطيل ليسمع منها، وتوجز ليحفظ عنها "[1]. فذكر لفظ "الإطالة" دون أن يشير إلى ذلك بأنه عيب، بل هو لتوكيد الموضوع المطروح حتى يسمع ويفهم.

ولا نجد عند" الخطيب القزويني" - كذلك- هذا الفرق حين يقول عن التطويل "وهو أن لا يتعين الزائد في الكلام "[2]، وسمي الذي يتعين فيه الزائد "حشواً "[3].

إذن يبدو مما سبق أن تعريف " الإطناب" المتعارف عليه في كتب البلاغة قد ثبتت فيه عبارة "زيادة اللفظ عن المعنى "لفائدة" تجنبا لما أثبتوه عن "التطويل" بأنه "زيادة اللفظ عن المعنى بغير فائدة " واجتهاداً متعسفاً لإثبات الفرق بين المصطلحين حتى نجد "ابن سنان "يضطرب حين يقول عن التذييل "هو أن يكون اللفظ زائداً عن المعنى وفاضلاً عنه"[4]. ويعلق الدكتور أحمد مطلوب قائلاً: "ويفهم من هذا التعريف أنه يريد "التطويل" أو "الإطناب" لأنه قَسَّم دلالة الألفاظ على المعاني ثلاثة أقسام: المساواة والتذييل والإشارة، وليس كذلك تعريف المتأخرين..."[5]

وهكذا بان لنا أن التفريق بين المصطلحين غير مثبت إلا عند" أبي هلال وابن الأثير"، ومن نهج نهجهم، ولم نعثر على عبارة "زيادة" إلا عند البلاغيين المتأخرين

---

١ - أبو هلال العسكري، الصناعتين (مرجع سابق) ص:٢١١.
٢ - الإيضاح في علوم البلاغة، تح/ محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، ص ١٧٧.
٣ - أحمد مطلوب، كامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق، نشر وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ط ١، ١٩٨٢م، ص:٢٠٢.
٤ - ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح/ عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، ١٩٥٣م، ص: ٢٤٣، ٢٥٦.
٥ - أحمد مطلوب، حسن البصير، البلاغة والتطبيق (مرجع سابق)، ص: ٢٠٨.

رغبة في كثرة المصطلحات والتقسيمات دون النظر إلى حق المعنى، مما أدى إلى اختلاط كثير من مسائل البلاغة بعضها بعضاً، حتى يمكن نقل هذه المصطلحات من موضع إلى آخر، دون اختلاف بين ما كانت فيه وما نقلت إليه.

ويؤكد ما قلناه سابقاً عبد الغني محمد سعد بركة حين يقول عن الإيجاز والإطناب: "وكان على الذين يضعون التعريفات أن يعلموا أن الإيجاز ليس مجرد قصر في النص، وإنما هو طبيعة تشيع فيه مهما بلغ من الطول. فقد تأتي السورة الكريمة في أكثر من خمسين آية وهي إلى الإيجاز أقرب. كما قد تكون العبارة ثلاثة أسطر وهي إلى الإطناب أقرب، لأن مقتضى الحال هو الذي يميل بالقول إلى سواه بسطاً واختصاراً ولمحاً وإفاضة . وقد تحكُّم مقدار العبارة اللفظي طولاً وقصراً فى التطبيق البلاغي الجائر لدى هؤلاء .... لذا نشير إلى أن الحكم بمقتضى الحال وحده، لا لعدد الحروف والكلمات .... كما يجب أن ننظر إلى الإيجاز والإطناب في ضوء الموضوع الكلي، لا في نطاق الآية الجزئية، لأننا إذا اتفقنا على أن كل من الإيجاز والإطناب تكون بلاغته وفق مقتضى الحال، فلن تتضح هذه البلاغة اتضاحاً إلا باستعراض موقف مكتمل، ليرى الدارس من خلال النص المتماسك ما يستتر خلف الألفاظ من معاني يوحي بها المقام، فيدرك حقيقة الإيجاز في موضوعه كما يلمس ما يتطلب الموقف من إشباع للقول وامتداد للنفس، فيدرك طبيعية الإطناب حين يتطلبه"(١).

١ - عبد الغني محمد سعد بركه،الإيجاز القرآني" جوهره وأسراره"، مكتبة وهبه، مصر ، ط ١، ١٩٨٩م،ص: ٨٢، ٨١ .

١-٢ اقتراح التعريف:

على ما سبق فقد اجتهدنا في تعريف لفن "الإطناب" بديلاً مقترحاً عما وجد في كتب البلاغيين وقد انبنى هذا التعريف على الآتي:

أولاً: يجب النظر إلى فن "الإطناب" على أنه إطناب موضوع ومعنى متماسك بعضه من بعض يقف عند منتهى البغية، لا إطناب ألفاظ توصف بأنها "زائدة لفائدة".

ثانياً: تجنب تعبير "زيادة اللفظ" لأنه تعبير يوهم – كما ذكرنا- بأن هناك معنى سابق قد "تم" بل إننا كثيراً ما نجد هذا التعبير "فقد استوفى المعنى في صدر البيت" أو " تم الكلام " أو " صدر البيت مكتمل المعنى ".(١)

ثالثاً: أسلوب الإطناب كما هو بَيِّن من خلال الشواهد، ينبني على تركيبين لغويين متماسكين متعانقين، لا يصح معنى أحدهما دون الآخر، والنص بحكم تكوينه وإحكام لبناته "يعد نسيجا من الكلمات يترابط بعضها ببعض".(٢)

وتأسيساً على ما سبق يمكننا تقديم مقترح نظري لتعريف الإطناب بحكم "أن النص الأدبي . مما يستشف من كتابات النقاد . يمثل المنطلق الأساسي للمسائل النظرية والتطبيقية غير أن ضبط حدوده عسير المطلب، لتعدد مداخله ومنطلقاته

---

١ - طالع :ابن الأثير، المثل السائر؛ وابن الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة؛ ابن خفاجة، سر الفصاحة؛ وابن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز،طبعة القاهرة، ١٩١٤م؛ وأبو هلال، الصناعتين؛ وابن الأثير الجزري، تفاحة الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، بغداد، ١٩٨٢م.

٢ - الأزهر زناد، نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، لبنان،المركز الثقافي العربي،ط ١،١٩٩٣م، ص:١١.

وأشكاله ومواقعه وغاياته".[1]

وكان التعريف على النحو التالي : الإطناب أسلوب مكون من تركيبين لغويين أو أكثر، متلازمين، أو تركيب وسط بنيته مفرده أو تركيب، بينهما تلازم أو تعانق، ذو دلالة عميقة أو سطحية .

***

١-٤ أقسام الإطناب في كتب البلاغيين:[2]

اهتم البلاغيون بفن "الإطناب" ، وعقدوا له فصولاً ضافية، مثلما فعل أبو هلال العسكري في "الصناعتين" وابن الأثير الذي يعد أكثر البلاغيين اهتماماً بهذا الأسلوب في مؤلفه الكبير " المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" وكذا ابن الخطيب القزويني في "الإيضاح في علوم البلاغة" والملفت للتأمل أن هذا الفن - كما ذكرنا سابقاً - كثرت أقسامه وأنواعه كثرة عجيبة، حتى اختلطت وتداخلت، وكان لكل عالم من علماء البلاغة تقسيماته ومسمياته المختلفة عن الآخر، دون الغوص وراء حظ المعنى من وراء هذا الفن، وتقصّي جمال الأداء به، ولا غايةَ من إيراد الشواهد إلا المصادقة المتكلفة للمصطلح الذي يؤتون به. وقد وجدنا الإطناب في كتب البلاغة على النحو التالي:[3]

---

١ - الأزهر زناد نسيج النص (مرجع سابق)، ص: ١١.

٢ - ينظر في ذلك كتب البلاغيين السابقين في الصفحات السابقة .

٣ - تجنبنا إيراد الشواهد، فهي مثبتة ومعلومة في كتبهم، على أننا سنتناول ذلك من منظور مختلف في الصفحات التالية.

- القسم الأول، الإطناب في الجملة الواحدة وهو في معظمه لا يتعدى إطار الحقيقة والمجاز.[1]

- القسم الثاني : الإطناب في الجمل المتعددة ويتضمن أربعة أشكال ذكرها ابن كثير:

١- ذكر الشيء والإتيان به بمعان مختلفة.[2]

٢- النفي والإثبات.[3]

٣- ذكر المعنى تاماً، ثم يضرب له مثال من التشبيه.[4]

٤- استيفاء معاني الغرض من الكلام المقصود.[5]

- القسم الثالث، الإطناب وفق تقسيمات القزويني:

وهو واضع القواعد شبه النهائية لعلوم البلاغة و مصطلحاتها، فأسهم وأكثر في التفريع والتقسيم، الأمر الذي جعل من أتى بعده يعتمد عليه، وكذا اعتمد الدارسون المعاصرون تقسيماته ومصطلحاته، وكانت الأنواع التالية:[6]

١- الإطناب بالإيضاح بعد الإبهام.

٢- الإطناب بالتوشيع.

٣- إطناب الخاص بعد العام أو العكس.

٤- إطناب التكرار وأغراضه.

٥- إطناب الإيغال.

---

١ - ابن الأثير، المثل السائر ص: ٣٥٠/٢.
٢ - ابن الأثير، المثل السائر ص: ٣٥٢/٢.
٣ - نفسه، ٣٥٣/٢.
٤ - نفسه، ٣٥٤/٢.
٥ - نفسه، ٣٥٥/٢.
٦ - ظالع الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (مرجع سابق)، ص: ٣٠١، وما بعدها.

٦- إطناب التزييل.

٧- إطناب التكميل أو الاحتراس.

٨- إطناب التتميم.

٩- الإطناب بالاعتراض.

وقد جعله بدر بن مالك في "المصباح" ثلاثة أضرب:[١]

الأول: سلوك طريق التوسيع بالتفصيل.

الثاني: سلوك طريقة توسيع بمثل التتميم.

الثالث: التوسيع بمثل التذييل.

هذا إلى أن كل قسم من هذه الأقسام السابقة في كتب البلاغيين ناخر بالأغراض المتعددة التي تتداخل فيما بينها، وتتشابك تشابكاً يصعب على الدارس كثيراً التفريق فيما بينها،كما أن الأمثلة التي جاءوا بها يمكن نقلها من موقع إلى آخر، فتخدم الغرض الذي وضعت فيه دونما اختلاف يذكر بين ما كانت فيه وما نقلت إليه. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نجدهم كثيراً لا يتمهلون في بيان الناحية الجمالية، أو الأثر الجمالي الناجم من وراء هذا الفن، وأثر ذلك كله في الدلالة العامة في النص.

١ - بدر الدين بن مالك، الشهير بابن ناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع،حققه وشرحه ووضع فهارسه: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الأداب، القاهرة ١٩٨٩م، ص:٧٩،وما بعدها، وطالع دراسته عن "التتميم والاحتراس"، وغير ذلك، ص:٢٠٨، وما بعدها.

١- ٥ منهجنا في تناول هذا البحث:

إن دراستنا في فن الإطناب تعتمد على فنية التركيب اللغوي ومدى إبداعيته.كما تقوم على استقراء التعانق بين تركيب لغوي وآخر، له علاقة حميمة به، كما تتجنب دراستنا تعبير "زيادة اللفظ" ـ كما ذكرنا سابقاً .وأفضنا فيه النقاش، لذا فدراستنا تقوم على الأطروحات التالية:

أولاً: تجنبنا الاختلاف بين البلاغيين، تلك التي تتمثل في كثرة التقسيمات والمصطلحات التي يعج بها فن "الإطناب".

ثانياً: دارسة العلاقة الدلالية بين التركيب "الأول" و"الثاني" المكونا طرفي هذا الفن، ومدى عمق هذه العلاقة أو سطحيتها، وبالتالي تعالج هذه الدراسة ما اتسم به هذا الفن من الجفاف والبرود والتفسيرات التي تنحو -كثيراً- منحاً تعسفياً يبرر الظاهرة.

ثالثاً: تقوم هذه الدراسة على استقراء جمال هذا الفن من خلال مستويي: "المستوى المعنوي" و "المستوى الصوتي". وندرس تحت المستوى الأول، التعانق التركيبي ذو المستوى الدلالي الذي يحوي تعانقين:

١- التعانق الدلالي العميق.

٢ - التعانق الدلالي البسيط.

وندرس تحت "المستوى الصوتي" التعانق التركيبي ذو المستوى الصوتي، الذي لا يخلو من الناحية المعنوية، إلا أن المبدع يوزعه كي يحافظ على القافية في الشعر أو الفاصلة في النثر.

رابعـاً، دراستنا لهذا الفن تنظر إليه بوصفه إبداعاً من طرفين: المبدع والمتلقي؛ "فالعمل الفني مهما كان جنسه أو انتمائه لا يمكن تحريره . إلا من ناحية فرضية بحته . من تعلقه بمبدعه ومتلقيه".[1]

- فالمبدع بتصرفه وبنائه لهذا الأسلوب تبع الموقف المعيش، وطبيعة الموضوع الذي يعالجه، ومدى علاقته واهتمامه به.
- والمتلقي وفق فن "الإطناب" الذي يتسم بعنصر التأثير، بما يتضمنه من عناصر فنية، تشحذ ذهنه وتثير انفعاله، يبحث عن العلاقة المعنوية. "وهذا يقتضي من المتلقي حالة خاصة من الاهتمام والانتباه، فالاتجاه الجمالي يشتمل والحالة هذه على نوع من الابتعاد النسبي عن الانشغالات الذهنية والاهتمامات العملية، كما يقول اسبورن، ويكون الاهتمام بالموضوع الجمالي ليس من خلال كونه ذي فائدة أو نفع، وإنما من خلال تفهم الجوانب الانفعالية والمميزة لها".[2] وبالتالي فإن "الأساس في نظرية التلقي الكشف عن دور القارئ وفاعليته في تفسير الأعمال الأدبية، والإسهام في إعادة تقويمها وإعطائها معنى على وفق مجموعة من العوامل المتصلة بطبيعة وعي هذا القارئ وعصره وثقافته".[3] ولا شك أن هذا ينبني على

---

١ - إسماعيل الملحم، في التجربة الإبداعية " التذوق وتقدير الجمال"، جريدة الأسبوع الأدبي، جريدة أسبوعية تعنى بشئون الأدب والفكر والفن، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٧٧٠، ٢٠٠١م، ص: ٣٠.
٢ - إسماعيل الملحم، في التجربة الإبداعية"التذوق ونقد الجمال"(مرجع سابق) نفس الصفحة.
٣ - ضياء الدين خضير، مكانة المتلقي في الأدب المقارن، جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد: ٧٤٢، ٢٠٠١ م، ص:٢٥.

"إبهار المتلقي بضرب بارع من الصياغة، تنطوي على قدر من التمويه، تتخذ معه الحقائق أشكالاً تخلب الألباب وتسحر العقول".(١)

---

١ - جابر عصفور، مفهوم الشعر في التراث النقدي والبلاغي، نقلاً عن لبندا عبد الباقي، الغموض في الشعر، جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد: ٧٩٥، ٢٠٠٢م، ص: ١٦.

المبحث الثاني:

الدرس التطبيقي

١- التعانق التركيبي ذو المستوى الدلالي :

التعانق التركيبي في منظور بحثنا يعنى به هذا "التلازم "بين تركيبين؛ التركيب الأول يمثل به المبدع المتعانق الأول، والتركيب الثاني يمثل به المتعانق الثاني، وهما يمثلان فن الإطناب. إن هذا التعانق بين طرفي فن الإطناب هو تعانق وتلازم تؤكده طبيعة اللغة الشعرية التي تتسم بالاختيار من لدن المبدع، من ناحية، والثراء والتآخي فيما بينها من ناحية أخرى، وقد أكد عبد القاهر الجرجاني . قبل غرام البلاغيين بالتعقيد والتقسيم . هذه السمة الفنية للغة الشعرية والأدبية في نظريته للنظم، تلك التي تطرح قضية استلهمها البلاغيون بعده . وهي أن اللفظة في بنية النص، أو الجملة الفنية لا يمكن فهمها مفردة إلا بتآخيها مع أختها.

وقد وجدنا هذا التعانق في دراسة البلاغيين في فن الإطناب يتمثل في صورتين :

أ- التعانق الدلالي العميق.

ب- التعانق الدلالي البسيط.

أ- التعانق الدلالي العميق

إن المتلقي في هذا النمط الإطنابي يحتاج إلى روية وإعمال ذهن في إقامة علاقة بين طرفي التركيب العام لهذا الفن. إنه يقوم بتفسير هذا التجاور، وعلة هذا الصنيع الإبداعي بين "المتعانق الأول" الذي يمثل القاعدة التي يرتد إليها "المتعانق الثاني"، والمتعانقان يمثلان تركيباً أشبه بـ"التركيب الشرطي" الذي يتعانق فيه الشرط والجواب تعانقاً لا يمكن فصلهما داخل بنية هذا الأسلوب.

من هذا النوع من التعانق قول الحق سبحانه وتعالى:

﴿ إِنَّ ٱللَّهَ ٱشْتَرَىٰ مِنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَٰلَهُم بِأَنَّ لَهُمُ ٱلْجَنَّةَ ۚ يُقَٰتِلُونَ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ ۖ وَعْدًا عَلَيْهِ حَقًّا فِى ٱلتَّوْرَىٰةِ وَٱلْإِنجِيلِ وَٱلْقُرْءَانِ ۚ وَمَنْ أَوْفَىٰ بِعَهْدِهِۦ مِنَ ٱللَّهِ ۚ فَٱسْتَبْشِرُوا۟ بِبَيْعِكُمُ ٱلَّذِى بَايَعْتُم بِهِۦ ... ﴾[1]

إن التركيب الإطنابي يتحقق بين المتعانقين التاليين:

الأول: "إِنَّ ٱللَّهَ ٱشْتَرَىٰ ... بِأَنَّ لَهُمُ ٱلْجَنَّةَ".

الثاني: "وَعْدًا عَلَيْهِ حَقًّا".

ويطرح التركيب الأول قضية "شراكة" بين الحق سبحانه وتعالى وبين المؤمنين، تتمثل في عملية "شراء وبيع": شراء الأنفس والأموال جهاداً لإعلاء كلمة الله. والآية

١- سورة التوبة، من الاية (١١١)، وهذا النسق يدركه البلاغيون تحت "إطناب التذييل" ويقولون إن الكلام والمعنى "قد تم" عند نهاية قوله تعالى "... فيقتلون ويقتلون" وهو ليس كذلك..

تطرح هذا الاتفاق من خلال صورة مجازية لغوية "استعارية" لتتجسد عملية "الشراء والبيع". فما أغلى شراء الأنفس والأموال، وحين تُشترى يكون الثمن نفيساً "الجنة". ولما كان الأمر كذلك "نفس ومال" = "حياة مطمئنة رغدة" تكون النفس حينئذ في جهاد بين أمري "القبول والرفض".

ويأتي التركيب الثاني "وَعْدًا عَلَيْهِ حَقًّا" تمثل به الآية "صك" البيع والشراء، وحينها يكون الوعد من الله وعدَ حقٍ لا يخل ولا يبدل.

إذن فالعلاقة بين التركيبين علاقة تلازم واتحاد، إذ لا يمكننا أن نتصور أن المعنى في المتعانق "الأول" قد "تم" وفي غنى عن المتعانق "الثاني". فالمتعانق الثاني يحيي المعنى المطروح من "الأول" ويثيره في نفس المتلقي، ويشعل من حرارية الدلالة، حتى تصبح الدلالة في المتعانق "الثاني" (وعد الله حق) أكثر وجوداً وحياة وتصديقاً، حين ترتبط بها قضية النفس البشرية والأموال التي هي حب النفس، كما ذكر الحق سبحانه وتعالى في محكم كتابه: ﴿ زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ ٱلشَّهَوَٰتِ مِنَ ٱلنِّسَآءِ وَٱلْبَنِينَ وَٱلْقَنَٰطِيرِ ٱلْمُقَنطَرَةِ مِنَ ٱلذَّهَبِ وَٱلْفِضَّةِ ... ﴾[1] إن قوله سبحانه: "وَمَنْ أَوْفَىٰ بِعَهْدِهِۦ مِنَ ٱللَّهِ" يمثل "تعانقا ثالثا" يتعانق مع (المتعانق الثاني) ليرتدا نحو "المتعانق الأول" لنضج الدلالة المطروحة "شراء الأنفس والأموال". وحينها تصبح عملية المبادلة "الشراء والبيع" حقيقة واقعة لا تردد فيها.

إذن فتعليق البلاغيين عن المصراع الأول من الآية "... ويقتلون" بأنه "قد تم

١- آل عمران : من الآية (١٤).

الكلام والمعنى"[1] غير دقيق ومناف لطبيعة نسيجية النص الإبداعي.

ومن هذا النوع أيضاً، قول الشاعر الإسلامي، كعب بن زهير:

حلـــيم إذا مـــا الحلـــم زيـــن أهلـــه

مـــع الحلـــم في عـــين العـــدو مهيـــب[2]

إن "الإطناب" يتمثل في مصراعي البيت. يمثل المصراع الأول "المتعانق الأول" ويمثل المصراع الثاني "المتعانق الثاني"؛ في الوقت الذي يقوم فيه المتعانق الأخير بدور المجسد والمؤكد لمعاني "الحلم" في المرثي "أخيه أبي المغوار". فإن كان "المرثي" يجمع بين الحلم والمهابة، وهو حلم القوي غير العاجز. فالأولى والبديهي أن يكون حليماً بين أهله. حلم إكبار وزينة. إن "المتعانق الثاني" يعد بمثابة الحجة والبرهان لما عليه هذا "المرثي" من خلق فاضل يزينه وسط قومه؛ ولا يخفى ما في كلمة "مهيب" من قوة تتمثل في صوت "الباء" الانفجاري الذي يوحي بالمفاجأة والشدة والتحطيم والتبديد[3]؛ بما يتوافق ويقوي دلالة "المتعانق الثاني". كما أن الشاعر مَثّل بمصراعي البيت "مقابلة" مولدة تثير الدلالة المطروحة من وراء طرفي التركيب الإطنابي:

---

١ - طالع: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: ٤١٣، ابن الأثير الجزري، كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، ص: ١٧٩؛ وطالع :ابن الأثير الحلبي، جوهر الكنز، ص :٢٤٤، حيث يقول عن المتعانق الثالث: فخرج هذا الكلام مخرج المثل السائر، لتحقيق ما تقدم دون أن نلمس أثراً معنوياً لعلاقته بما قبله، وهو تعليق غير دقيق .

٢ - الخطيب القزويني، الإيضاح، ص: ٣١١، ابن الأثير الحلبي، جوهر الكنز ص: ٢٣٤؛ ويندرج الشاهد تحت إطناب" التكميل أو الاحتراس".

٣ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد كتاب العرب بدمشق، ١٩٩٨م، ص: ١٠١.

فالمصراع الأول يولد: السلم والسلام.

والمصراع الثاني يولد: الحرب والتدمير.

وهذا كله حري بأن يجعل "المتعانقين" وحدة واحدة، غير مفصولين، ليس لأحدهما غناء عن الأخر.

وعلى منوال النمط السابق يقول أبو الطيب المتنبي مادحاً علي بن محمد بن سيّار بن مكرم التميمي:

أشد من الرياح الهوج بطشاً

وأسرع في الندى منها هبوباً(١)

إن المتنبي يثبت لممدوحه قوة الإقدام، والأخذ بالقوة، ويشبهه "ضمناً" بالريح الهائجة القوية التدمير، بل هو أشد منها، ثم ينتقل إلى "المتعانق الثاني" الذي يطرح فيه قيمة خلقية "السرعة في النوائب" سرعة الإغاثة والنهوض في الشدائد، وهو- في ذلك أيضاً- أسرع من الريح في هبوبها. إن الفعل "أسرع" المصاغ على صيغة "التفضيل" يرتد إلى الفعل في صدر المتعانق الأول "أشد" المبني على نفس الصيغة، فيحي كل منها ما جاوره من معاني يتصف بها الممدوح، وكان المتبني دقيقاً في اختيار الفعلين:

فـ" أشد": يناسب البطش والأخذ والقوة.

وأسرع: يناسب النهوض في الشدائد، وتلبية دعوة الملهوف.

وبعد فهل يفي تعليق "الخطيب القزويني" على الشاهد السابق حين يقول: "فإنه

---

١ - الخطيب القزويني، الإيضاح، (مرجع سابق)، ص: ٣١٢.

لو اقتصر على وصفه بشدة البطش لأوهم ذلك بأنه عنف كله، ولا لطف عنده فأزال هذا الوهم بالسماحة"[١]؟ فتأمل هذا التسطيح للدلالة وبرودها، وما ذاك إلا ليطابق ويصادق ما ذهب إليه من مصطلح "التكميل والاحتراس".

من هذا النوع أيضاً قوله تعالى:

﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مَن يَرْتَدَّ مِنكُمْ عَن دِينِهِۦ فَسَوْفَ يَأْتِى ٱللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُۥٓ أَذِلَّةٍ عَلَى ٱلْمُؤْمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى ٱلْكَٰفِرِينَ يُجَٰهِدُونَ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ وَلَا يَخَافُونَ لَوْمَةَ لَآئِمٍ ۚ ذَٰلِكَ فَضْلُ ٱللَّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَآءُ ۚ وَٱللَّهُ وَٰسِعٌ عَلِيمٌ ﴿٥٤﴾ ﴾[٢]

تحمل الآية الكريمة متعاقبين:

الأول: أذلة على المؤمنين.

الثاني: أعزة على الكافرين.

إن الخطيب القزويني يعلق على وجود التركيب الثاني بقوله: "فإنه لو اقتصر على وصفهم بالذلة لتوهم أن ذلتهم لضعفهم فلما قيل أعزة على الكافرين، علم أنها منهم تواضع لهم، ومعنى ذلك أن هؤلاء القوم مع سموهم وعلو طبقتهم وفضلهم على المؤمنين خافضون لهم أجنحتهم".[٣] ويدرج القزويني ذلك تحت "الاحتراس"، ولسنا ندري أي "احتراس"!

إن الآية الكريمة توجيه رباني للمؤمنين، وتحذير لهم مشروط بـ"مَنْ" بأنه من

---

١ - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة،(مرجع سابق) ص:٣١٢،

٢- المائدة : الآية (٥٤).

٣- الإيضاح، ص: ٣١٠، ٣١١.

يرتد عن الدين الإسلامي، فسوف يأتي الله بقوم يحبهم ويحبونه، على صراطه مستقيمون، ثم تسِمُ الآية سمات هؤلاء المؤمنين بأمرين متلازمين، متحققين بما لديهم:

. رحمتهم وتواضعهم "خفض أجنحتهم".

. قوتهم واتحادهم ضد الكافرين المعاندين.

هذان المتلازمان ضروريان لوصف هؤلاء القوم، الذين حازوا محبة الله، وهما يدلان على أنهم يُجمِعون الأمرين معاً، كلٌّ في موضعه، وفي حاله، فإذا كانوا رحماء فيما بينهم فهم بالضرورة أقوياء متحدون، أعزة على غيرهم من المعاندين الكفار. وهل نرى في قوله تعالى: "مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ ٱللَّهِ ۚ وَٱلَّذِينَ مَعَهُۥٓ أَشِدَّآءُ عَلَى ٱلْكُفَّارِ رُحَمَآءُ بَيْنَهُمْ ..... "[1]، مثلما رأى "الخطيب" في الآية السابقة؟ وهل يمكن أن يتوهم القارئ أن الرسول والذين معه أشداء دائما، وصفة الشدة مركوزة فيهم دون أن يعرفوا "الرحمة" وخوفا ألا توجد بينهم، جاءت الآية بـ "رحماء بينهم" محترسة ومكملة المعنى في سابقتها؟

والحقيقة إنه ليس هناك ما يدعو للتوهم بأنهم قد يكونون أذلة لضعفهم، وهذا تمحل وتعسف والتواء بالدلالة، لتصبح مصداق ما أتوا به من مصطلح. فليس من المعقول أن يُتصور أن قوما معهم الله، يحبهم ويحبونه، في معيته، ويُتوهم أنهم يتراحمون فيما بينهم ضعفا وقلة، لذا فإن ما ذهب الخطيب القزويني وغيره، غير صائب.

---

١ - سورة الفتـــح : من الآية (٢٩)

ومن عجيب ما أتوا به في هذا السياق ما ذكروه حيال قوله تعالى: "وَقُلْ جَآءَ ٱلْحَقُّ وَزَهَقَ ٱلْبَـٰطِلُ ۚ إِنَّ ٱلْبَـٰطِلَ كَانَ زَهُوقًا ".(١) يعلق أحمد مطلوب ناقلاً عن الخطيب وغيره ـ دون تعقيب ـ "فقوله: "إِنَّ ٱلْبَـٰطِلَ كَانَ زَهُوقًا " تذييل وهو "مستقل" عن السابق، ولذلك يخرج مخرج المثل".(٢) ولكن هل هو "مستقل" عن السابق حقاً ؟ تعالوا بنا نقرأ الآية السابقة عليها: "وَقُل رَّبِّ أَدْخِلْنِى مُدْخَلَ صِدْقٍ وَأَخْرِجْنِى مُخْرَجَ صِدْقٍ وَٱجْعَل لِّى مِن لَّدُنكَ سُلْطَـٰنًا نَّصِيرًا ".(٣)

إن الآية تعرض توجيه الحق لنبيه محمد "صلى الله عليه وسلم" أن يدعو ربه أن يدخله المدينة إدخالاً مرضياً، لا يرى فيه ما يكره، وأن يخرجه من مكة إخراجاً لا يلتفت إليها بقلبه، وأن يؤيده بقوة تنصره على أعدائه، وأن يقول عند دخوله مكة "جاء الحق" أي الإسلام و"زهق الباطل" أي بطل الكفر. "إِنَّ ٱلْبَـٰطِلَ كَانَ زَهُوقًا " أي مضمحلاً زائلاً، وقد دخلها صلى الله عليه وسلم "وهو يطعن أصنامها بعود في يده" ويقول ذلك حتى سقطت.(٤)

وهكذا يتعانق التركيبان:

الأول، "وقل جاء الحق وزهق الباطل"

الثاني، "إن الباطل كان زهوقا"

---

١ ـ سورة الإسراء : الأية (٨١)

٢ ـ أحمد مطلوب، وحسن البصير، البلاغة والتطبيق،(مرجع سابق)، ويذكر نفس التعليق السابق طالب محمد إسماعيل الزوبعي، علم المعاني بين بلاغة القدامى وأسلوبية المحدثين، منشورات جامعة تونس ، بنغازي، ط١، ١٩٩٧م، ص:٤١١ .

٣ ـ سورة الإسراء : الأية (٨٠)

٤ ـ تفسير الجلالين، طبعة الأنوار المحمدية، القاهرة، (د/ت)، ص:٣٧٥.

تعانقا يؤكد دلالة المتعانق الأول الذي يطرح انتصار الإسلام، وهزيمة الكفر، وخفوته ومحوه، وسطوع الإسلام وظهوره. وإذا كان المتعانق الأول يقوم على فعلين ماضيين، "جاء" و "زهق". فهذا يؤكد أن أمر الإسلام "الحق" بوجوده وسطوعه وانتصاره وثباته أصبح أمرا واقعا، كما أن الباطل "الكفر" أصبح لا وجود له، تلاشى وانمحى.

وبتأملنا "المتعانق الثاني"، الذي انبنى على جملة اسمية بدلالتها على الثبات مفرغة من الحركة[1]، مؤكدة بـ"إن"، أي أن الدلالة المطروحة " اضمحلال وانتهاء وزوال الكفر والباطل" ثابت غير متحرك، ليطمئن الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم والذين معه أن أمر الكفر والباطل زواله وانتهاؤه ثابت غير متحول، وبهذا يقوي هذا "التعانق" دلالة "المتعانق الأول"، ويدعمها ويجعلها شعارا دائما لا يتغير، فدائما لا حياة للباطل مهما بقي، زهوقا، مهزوما، زائلا، وكِلا المتعانقين يرتدا كلٌّ منهما نحو الآخر عن طريق التفات الألفاظ نحو بعضها، فالباطل في المتعانق الثاني يرتد نحو "الباطل" في التعانق الأول، وزهوقا ترتد إلى "زهق" في التعانق الأول، حتى لا يبقى للكفر والباطل وجود،وحينئذ تثرى الدلالة وتتجدد. هل يتسنى لنا - بعد ذلك - أن نقول إن جملة "إن الباطل كان زهوقاً" تذييل مستقل عن السابق؟!

من هذا النوع - أيضا - الذي يتسم بتعانق دلالي عميق قول المتنبي:

فإن تفق الأنام وأنت منهم

فإن المسك بعض دم الغزال[2]

---

١ - مالك يوسف المطلبي، الزمن واللغة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص:٥٤، ٥٥.

٢ - طالع :الخطيب، الإيضاح، ص:١٩٧؛ الزركشي (بدر الدين)، البرهان في علوم القرآن، تح/محمد أبو الفضل ابراهيم، القاهرة ١٩٥٧م، ص:٢ /٤٠٤-٤٠٣، وطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط١، ١٩٧٢م، ويدرجه البلاغيون تحت قسم من أقسام الإطناب وهو "ذكر الخاص بعد العام".

إن المتنبي يمدح ممدوحه "بضرب غريب بديع يمكن أن يُخالف فيه، ويدعى امتناعه واستحالة وجوده".[1] وهو في سبيل ذلك جاء بتركيبين متعانقين تعانقا لولاه لما كانت لدعواه منطلقا، ولا جمالا بيانيا رائعا، ولسنا ندري كيف يتواجد هذا البيت ضمن مبحث "الإطناب" في كتب البلاغيين بالمفهوم الذي ارتأوه وتوافقوا عليه، وأي زيادة هنا سواء كانت لمعنى أم لغيره؟ إن بيت الشاعر يمثله متعانقان:

الأول، الدعوى التي طرحها في المصراع الأول، بأن ممدوحه فاق الأنام، وفاقهم إلى حد بطل معه أن يكون بينه وبينهم مشابهة ومقاربة، بل صار كأنه أصل بنفسه وجنس برأسه.

الثاني، يمثله المصراع الثاني، وهو الحجة والبرهان على ادعائه في الشطر الأول، وهو أن المسك قد خرج عن صفة الدم وحقيقته حتى لا يعد من جنسه، إذ لا يوجد في الدم شيء من الأوصاف التي كان لها الدم دما البتة.[2]

إذن فالمتعانق الثاني يرتد إلى الأول ليطرح تشبيها ضمنيا[3] بأن ممدوحه كالمسك في خروجه عن صفة الدم وتفرده بهذه الصفة عن بقية أنواع الدم الأخرى. وليس الأمر مقصورا على ذلك، بل يتعداه إلى اختيار الشاعر للألفاظ ومدى إيحائها الجمالي الذي جعل من معنى المتعانق الأول أكثر قبولا واطمئنانا بعد أن كان قلقا غير مستقر.

---

١ - عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تح/ محمد عبد المنعم خفاجة، عبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص: ١٢٦، وطالع شرح عبد القاهر لهذا البيت.

٢ - نفسه، ص:١٢٦.

٣ - يُدرس الشاهد في كتب البلاغيين تحت "التشبيه الضمني".

إن المتنبي يمدح ممدوحه "بضرب غريب بديع يمكن أن يُخالف فيه، ويدعى امتناعه واستحالة وجوده".[1] وهو في سبيل ذلك جاء بتركيبين متعانقين تعانقا لولاه لما كانت لدعواه منطلقا، ولا جمالا بيانيا رائعا. ولسنا ندري كيف يتواجد هذا البيت ضمن مبحث "الإطناب" في كتب البلاغيين بالمفهوم الذي ارتأوه وتوافقوا عليه، وأي زيادة هنا سواء كانت لمعنى أم لغيره؟ إن بيت الشاعر يمثله متعانقان:

الأول، الدعوى التي طرحها في المصراع الأول، بأن ممدوحه فاق الأنام، وفاقهم إلى حد بطل معه أن يكون بينه وبينهم مشابهة ومقاربة، بل صار كأنه أصل بنفسه وجنس برأسه.

الثاني، يمثله المصراع الثاني، وهو الحجة والبرهان على ادعائه في الشطر الأول، وهو أن المسك قد خرج عن صفة الدم وحقيقته حتى لا يعد من جنسه، إذ لا يوجد في الدم شيء من الأوصاف التي كان لها الدم دما البتة.[2]

إذن فالمتعانق الثاني يرتد إلي الأول ليطرح تشبيها ضمنيا[3] بأن ممدوحه كالمسك في خروجه عن صفة الدم وتفرده بهذه الصفة عن بقية أنواع الدم الأخرى. وليس الأمر مقصورا على ذلك، بل يتعداه إلى اختيار الشاعر للألفاظ ومدى إيحائها الجمالي الذي جعل من معنى المتعانق الأول أكثر قبولا واطمئنانا بعد أن كان قلقا غير مستقر.

---

١ - عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تح/ محمد عبد المنعم خفاجة، عبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص: ١٢٦، وطالع شرح عبد القاهر لهذا البيت.

٢ - نفسه، ص:١٢٦.

٣ - يُدرس الشاهد في كتب البلاغيين تحت "التشبيه الضمني".

النفس مثلما تغور الصورة الفنية بدلالتها وإيماءاتها ، فوصفها ـ حينئذ ـ بـ "الشمس بهجة" وبـ "القضيب اللدن" وبـ "الريم طرفاً وجيداً". صحيح إن هذا الوصف مما هو متداول بين الشعراء، حتى أصبح وصفاً مبتذلاً، نقول ومع هذا فإن البيت الثاني يرتد إلى الأول ارتداد البرهان إلى الحكم، فبعد أن حَكَم بكونها فائقة الحسن إلى درجة أنها لا تحتاج منه مزيداً، جاء البرهان واضحاً في البيت الثاني.

فهل يعد البيت الأول- إذن- كاف لبلوغ الغاية في الحسن كما قال ابن الأثير سابقاً، وأن البيت الثاني "زيادة إطناب" ليزيد السامع تصويراً وتخيلاً ؟

ومما يتعانق فيه تركيبا الإطناب تعانقا، لا يقوم أحدهما بدون الآخر، ويخالفا فيه ما ذكره البلاغيون القدماء، قول الخنساء في رثاء أخيها:

وإن صـــخرا لتـــأتم الهـــداة بـــه

كأنـــه علـــم في رأســـه نـــار[1]

إن هذا الشاهد يدرجه البلاغيون تحت قسم من أقسام "الإطناب"وهو"الإيغال" وهو"ختم البيت بما يفيد نكتة يتم المعنى بدونها "[2]، فهل في "رأسه نار" لا تضيف إلى المعنى العام شيئا ؟ وهل اكتمل المعنى حتى قوله: "كأنه علم" وهو غَنِي عن المعنى السابق؟ يتسرع أحد الباحثين دون تمهل ـ على نهج السابقين ـ ويعلق على

---

١ ـ الخطيب القزويني، الإيضاح، ص: ١٩٩.
٢ ـ العلوي (يحي بن حمزة)، الطراز، القاهرة، ص: ١٩١، ابن سنان، سر الفصاحة، ص: ١٨١؛ أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: ٣٨٠، وطالع أمثلة كثيرة "للإيغال" في هذه الكتب السابقة. ويذكر أحمد مطلوب نفس التعريف "للإيغال" دون أن يعلق عليه بشيء، إقرارا منه بأن المعنى"يتم" قبل ختم البيت، وهي نفس العبارة الموجودة في الشاهد؛ طالع البلاغة والتطبيق، (مرجع سابق)، ص: ٢٠٧

بيت الخنساء قائلا: "إن قولها : "كأنه علم" واف بالمقصود..."[1]

- إن المتعانق الأول صورة لـ"صخر" في اهتداء الناس بحكمته وأثره في الناس، بالجبل المرتفع العالي الذي يمثل علما من العوالم التي يهتدون بها في مسراهم ورحلاتهم، إنه رمز النجاة حين تضل أماراتها، ويختفي بصيص آمالها.
- المتعانق الثاني يأتي مكملا ومثريا الصورة السابقة، بل إنها بدون هذا "التعانق" تظل قاصرة ناقصة، وليس الأمر كما قال البلاغيون بأن المعنى قبله "قد تم"، فهذا المتعانق مع المتعانق الأول يُكَوِّنان قمة العلو، أقصى ما يرتفع به المكان، وما أحوج البدوي في صحاريه الشاسعة المخيفة لمثل هذا العلم الكبير، والنار على رأس الجبل يعلو لهيبها، فهو إذن - علو فوق علو، هذا من ناحية، والنار في البوادي - من ناحية أخرى - رمز النجاة والكرم والجود، فليأت إليها السراة الجائعون الخائفون، هكذا يمثل المتعانقان دلالتين لا غنى لأحدهما عن الآخر:
- يمثل المتعانق الأول: النجاة.
- و يمثل الآخر الكرم والجود، أو رمز للحياة حين يدلهم الليل بظلمته، وتدنو أمارات الهلاك، وبالتالي يصبح "صخر" علماً للنجاة والكرم ليلاً كان أم نهاراً، أو هو نجاة فوق نجاة.

---

١ - هلال عطا الله عثمان، فصول في علم المعاني ، مكتبة الرشد، القاهرة، مدينة نصر ، ط١، ٢٠٠٤م، ص: ٢٠٤.

هل يبقى لنا بعد ذلك أن نقول مع بلاغيينا القدماء: أن هناك معنى "قد تم". بما يوهم الاستغناء عما بعده؟!.

ومما اشتهر من شواهدهم، وفيه خلط بين المصطلحات، ما أوجدوه تحت ما سموه بـ"التتميم" الذي يعرفونه بقولهم: "هو أن يؤتى في كلام لا يوهم خلاف المقصود بفضلة تفيد نكتة، إما مبالغة أو احترازا أو احتياطا".[1] و"الاحتراس أو الاحتراز" قسمان من أقسام الإطناب الرئيسية، وعلى هذا فهذه الشواهد يصح أن تدرج تحت ما سموه " التكميل أو الاحتراس". وهو يؤكد ما طرحناه سابقا من التداخل والتشابه بين أقسام "الإطناب،" حتى صعب على الدارسين في كثير من الأحيان التفريق بينها . هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى مازالت عبارة "تم الكلام" أو "تم المعنى" أو "فضلة" تتلاحق في دراسة القدماء لهذا الفن بأقسامه العديدة. من هذه الشواهد [2]، قول زهير بن أبي سلمى مادحا هرما بن سنان أحد أجواد عصره المشهورين:

ومن يلق يوما . على عِلاتِه . هِرما
يلق السماحة منه والندى خلقا

وقول الآخر:

إنـي علـي مـا تـرين مـن كِبَـري
أعـرف مـن أيـن تؤكـل الكتـف

---

١ - القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، (مرجع سابق) ص:٣١٣.
٢ - نفسه، نفس الصفحة، أبو هلال العسكري، الصناعتين (مرجع سابق) ص:٤٣٤.

- وقوله تعالى: ﴿ وَيُطْعِمُونَ ٱلطَّعَامَ عَلَىٰ حُبِّهِۦ... ﴾.[1]
- وقولــه تعــالى: ﴿ وَمَن يَعْمَلْ مِنَ ٱلصَّٰلِحَٰتِ مِن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَىٰ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُوْلَٰٓئِكَ يَدْخُلُونَ ٱلْجَنَّةَ وَلَا يُظْلَمُونَ نَقِيرًا ﴿١٢٤﴾ ﴾.[2]

إن الآية القرآنية يستشهد بها البلاغيون مبتورة عن سياقها، كأنه لا يعنيهم إلا إقامة الدليل على ما أتوه من مصطلح. والآية في سياقها تصف عباد الله، الأبرار المتقين وما هم عليه من صفات وقيم؛ يقول الحق سبحانه وتعالى: ﴿ إِنَّ ٱلْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِن كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا ﴿٥﴾ عَيْنًا يَشْرَبُ بِهَا عِبَادُ ٱللَّهِ يُفَجِّرُونَهَا تَفْجِيرًا ﴿٦﴾ يُوفُونَ بِٱلنَّذْرِ وَيَخَافُونَ يَوْمًا كَانَ شَرُّهُۥ مُسْتَطِيرًا ﴿٧﴾ ﴾.[3]

وقعت أعين النقاد والبلاغيين على شبة الجملة "على حبه" وصبوها في قالب المصطلح، وأنها ـ شبه الجملة ـ جاءت بعد أن "تم الكلام"، وأنها "فضلة"، ثم قالوا: إنها تفيد "نكتة". وهكذا نقطِّع التركيب اللغوي في سياقه. وانصب الاهتمام على موقع الشاهد دون تأمل وتذوق يقف على مصداقية مثل هذه العبارات السابقة "تم الكلام" أو "فضلة" وشرعية وجودها. إن "شبه الجملة" جاء مزروعا وسط التركيب، ولا يمكن للدلالة أن تكتمل بدونه، فبه تبلغ غايتها ومرادها على النحو التالي:

- المَعانق الأول: يمثله قوله تعالى: ﴿ وَيُطْعِمُونَ ٱلطَّعَامَ عَلَىٰ حُبِّهِۦ مِسْكِينًا وَيَتِيمًا وَأَسِيرًا ﴿٨﴾ ﴾[4]، ومن قبله وبعده الصفات التي اتصف بها عباد الله، فهم أبرار، يوفون بالنذر، ويخافون يوما عسرا.

---

١ ـ سورة الإنسان : من الآية (٨)
٢ ـ سورة النساء : الآية (١٢٤)
٣ ـ سورة الإنسان: الآيات (٥-٧).
٤ ـ سورة الإنسان: الآية ٨.

- المتعلق الثاني: شبه الجملة "على حبه".

إن تعانق التركيبين، وعدم اتصاف الأول بأن معناه "قد تم"، ونفي أن المتعانق الثاني " فضلة" مما تؤكده الآيات متلاحمة متضامنة. فعباد صفاتهم أبرار، أوفياء، يخافون يوما شره مستطيرا، يوما عسرا عبوسا، شديد العبوس، قوم صفاتهم هكذا، لا يتصور أنهم يطعمون الطعام للمساكين واليتامى والأسرى على كراهة، أو يطعمونه كيفما كان، وكأن المتعانق الثاني "على حبه" هو الذي أنقذهم من هذه الاحتمالات. وكيف هذا والآية بعد ذلك تقول: "إنما نطعمكم لوجه الله لا نريد منكم جزاء ولا شكورا" فما دام الإطعام لوجه الله دون أي اضطرار، بل حبا في الله، وحبا في طاعته، فما الداعي لأن نفهم أن المتعانق الأوسط "على حبه" كان أشبه بـ"الاحتراس أو الاحتياط"[1]؟

إن هذا المتعانق كان بمثابة توكيد فوق توكيد على مدى إيثارهم طاعة الله ومحبته على حبهم لهذا الطعام وحاجتهم الشديدة إليه. فقد وُصِفُوا بأنهم ﴿... وَيُؤْثِرُونَ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ ...﴾[2] وقال سبحانه في الإنفاق الجيد، إنفاق الأغلى والأحب ﴿لَن تَنَالُوا۟ ٱلْبِرَّ حَتَّىٰ تُنفِقُوا۟ مِمَّا تُحِبُّونَ وَمَا تُنفِقُوا۟ مِن شَىْءٍ فَإِنَّ ٱللَّهَ بِهِۦ عَلِيمٌ ﴾[3]. فأي احتياط واحتراز من إطعام طعام كيفما كان، يمكن أن نفهمه بعد ذلك ؟!

إذن فهذا المتعانق الأوسط كان بمثابة الروح للتركيب اللغوي، يجدد الدلالة ويحييها، وبدونه تخفت الدلالة ولا تستقر، حينئذ لا نجد موقعا لما قاله البلاغيون من "تمام المعنى" أو "الفضلة"؛ هذه التعابير التي تمثل حواجز بين التراكيب الإبداعية في بنية النصوص.

---

١ - الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ٣/٧.
٢ - سورة الحشر : من الآية (٩)
٣ - سورة آل عمران: الآيــة (٩٢)

ب - التعانق الدلالي البسيط

إذا كنا قد قصدنا بالتعانق الدلالي "العميق" في بنية التركيب "الإطنابي" ما يجتهد فيه المتلقي ويحتاج إلي روية وإعمال ذهن في إقامة العلاقة بين المتعانقين، وتفسيرها وتعليلها، فإن المتلقي في "التعانق الدلالي البسيط" لا يحتاج إلى هذا القدر في بيان جمال التعانق كما في النمط السابق، بل يصل إلى بغيته بجهد وتوقع أيسر وأقل مما هو عليه سابقه.

إن هذا النمط قد يخلو فيه التعانق من الإبداع الفني وعمق الدلالة، ويكون حظ الغاية الصوتية واضحا، ممثلا في الوصول إلى قافية البيت. من هذا النوع من التعانق،[1] قول ابن المعتز:

سقتـــني في ليــل شبيــه بشعرهـــا

شبيهـــة خـــديها بغـــير رقيــــب

فمـا زلـت في ليلين :شعرها وظلمة

وشمسين: من خمر ووجه حبيب [2]

فتعانق "ليلين" مع "شعر وظلمة". تعانق ظاهر، بسيط الوصول إليه، وتفسيره

١ - وهو ما يدرجه البلاغيون تحت قسم من أقسام"الإطناب" هو" التو شيع "ويعرفه الخطيب بـ"أن يؤتى في سياق الكلام، وبخاصة الشعر، بمثنى مفسر باسمين ،أحدهما معطوف على الأخر؛ طالع :القزويني، الإيضاح (مرجع سابق)ص:٢٠٢، ٣٠٣؛ والزركشي، البرهان (مرجع سابق) ص: ٢/٤٧٧.

٢- القزويني، الإيضاح، ص:٣٠٢، ٣٠٣؛ والبيتان غير موجودين في ديوانه.

أيسر في التأويل. فسمة السواد في "الشَّعْر والليل" مما لا يكد الذهن في استنتاجه. وكذا الأمر بالنسبة للمتعانقين الآخرين. الشمسين: الخمر بلمعانها. ووجه الحبيب بإشراقه.

إن مثل هذه التعابير تسمى بـ"التعابير الجاهزة" أو ما يسمى بـ"المصاحبات اللفظية". ويعنى بها تلك الألفاظ التي تعيش في إطار اللغة العام مع ألفاظ مخصوصة للدلالة على معنى معين، والعلاقة بين اللفظين "علاقة مقيدة".[1] ويصبح إذن تفسير "المثنى" الممثل للمتعانق الأول مما يتوقعه المتلقي. ولا يتعثر في الوصول إليه. كما استعان الشاعر بالمتعانق الثاني للوصول إلى قافية البيتين وذلك في المصراع الثاني في البيت الثاني.

من ذلك أيضا ن قول ابن الرومي:[2]

أبو القاسم جادت لنا يده
لم يحمد الأجودان: البحر والمطر

وإن أضاءت لنا أنوار غرته
تضاءل النيران: الشمس والقمر

إن حده أو سل عزمته
تأخر الماضيان: السيف والقدر

١- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨م، حيث يشير إلى مثل هذا أثناء حديثه عن " توافق الوقوع"؛ وطالع: محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي)دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٨٨م، ص:١٠٤.
٢ - القزويني، الإيضاح، طبعة القاهرة، تح /محمد محيي الدين الحميد(د/ت)، ص:١٩٦،١٩٥.

من لم يبت حذرا من سطو صولته
لم يدر ما المزعجان: الخوف والحذر
ينال بالظن ما يَعيي العيان به
والشاهدان عليه: العين والأثر

فكل من المتعانقين يستحضر بعضها البعض بيسر وسهولة، وكل منهما مصاحب لأخيه، متعارف لأخيه، وتسطع الناحية الصوتية من وراء هذا النوع من التعانق، حيث ينتهي به البيت، وتقام به قافيته.

من ذلك أيضا ما ذكره أبو هلال العسكري من قول أعرابية لرجل: "كبت الله كل عدو إلا نفسك".[1] فقيام العلاقة بين المستثني منه "المتعانق الأول" والمستثنى "المتعانق الثاني" ممالا يُجْهد المتلقي في الوقوف عليها، وهو أيضا يندرج تحت "المصاحبات اللفظية" التي إن ذكر لفظ استدعى أخاه بالضرورة، فالمستثنى "النفس" معلوم الإتيان به في مثل هذه التعابير المبنية على الاستثناء، ومعلوم أن نفس الإنسان من ألد أعدائه حين تغويه وتورطه في موبقات لا تحمد عقباها، ويأتي التعبير القرآني الكريم مؤيدا ذلك في مواضع عديدة، مثل:

- قول الحق سبحانه وتعالى على لسان امرأة العزيز حين أقرت بخطئها مع يوسف عليه السلام:

﴿ وَمَآ أُبَرِّئُ نَفۡسِيٓۚ إِنَّ ٱلنَّفۡسَ لَأَمَّارَةُۢ بِٱلسُّوٓءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّيٓۚ ... ﴾[2]

١- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: ٤٣٤، ويدرجه تحت " إطناب التتميم".
٢- سورة يوسف: من الآية (٥٣)

- ﴿ أن تَقُولَ نَفْسٌ يَٰحَسْرَتَىٰ عَلَىٰ مَا فَرَّطتُ فِي جَنۢبِ ٱللَّهِ ... ﴾(١)
- ﴿ وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّىٰهَا ۝ فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَىٰهَا ۝ ﴾(٢)
- ﴿... وَمَآ أَصَابَكَ مِن سَيِّئَةٍ فَمِن نَّفْسِكَ ... ﴾(٣)
- ﴿ فَطَوَّعَتْ لَهُۥ نَفْسُهُۥ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُۥ فَأَصْبَحَ مِنَ ٱلْخَٰسِرِينَ ﴾(٤)

لذا فتوقع وتفسير المتعانق الثاني "المستثنى" ليس مما لا يسم الدلالة المطروحة بالعمق، كما هو الشأن في التعانق الدلالي الأسبق (العميق). ويغالي أبو هلال العسكري ويتكلف حين يعلق على قول الأعرابية السابق، فيقول: "فالقول على ما فيه من تمام المعنى، ناقص لأنه مطلق، وقولها: "إلا نفسك" إضافة لازمة لأنها أوفت على حقيقية الدعاء، وحسن دلالته ومساره الإنساني، فنفس الإنسان تجري مجرى العدو، لأنها تورطه وتدعوه إلى ما يوبقه".(٥)

من هذا النوع من التعانق الدلالي البسيط، قول الشاعر:

واعلـــم - فعلـــم المـــرء ينفعـــه

أن ســوف يــأتي كــل مــا قُــدِرا (٦)

يدرج البلاغيون هذا التعانق تحت "الاعتراض" وهو قسم من أقسام "الإطناب".

١- سورة الزمر: من الآية (٥٦)
٢- سورة الشمس: الآيات (٧- ٨)
٣- سورة النساء : من الآية (٧٩)
٤- سورة المائدة : الآية (٣٠)
٥- نفسه، نفس الصفحة.
٦- القزويني، الإيضاح، ص: ٣١٤.

ومنهم من يذهب إلى أن "الاعتراض" هو "الحشو".[1] ويفرق ابن حجة الحموي بينهما، فيقول: "والفرق بينهما ظاهر، وهو أن الاعتراض يفيد زيادة في غرض المتكلم والناظم، والحشو إنما يأتي لإقامة الوزن لا غير".[2] ويعرفه الخطيب القزويني بقوله: "هو أن يؤتى في أثناء الكلام، أو بين كلامين متصلين معنى، بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب، لنكتة سوى ما ذكر في تعريف التكميل".[3] ويتضح مما سبق حرص البلاغيين على إثبات ألفاظ مثل "الزيادة" والخلط بين مصطلح "الاعتراض" و"الحشو"، وكذلك التشابه بينه وبين "التكميل"، وقد يكون "الاعتراض" قسيم "الاحتراس" الذي يعد هو الآخر قسم من أقسام "الإطناب"، كما يمكن أن نرى "الاعتراض" قسيما "للتتميم" ومختلطا به اختلاطا بيّنا، فقول زهير بن أبي سلمى:

ومن يلق يوما - على عِلاتِه - هَرِما

يلق السماحة منه والندى خلقا[4]

فقوله: "على علاته"، يقولون عنها أنها "للتتميم" وهو لا يختلف عن "الاعتراض"، الذي يتسم غرضه الدلالي في التعظيم وتأصيل القيم عند الممدوح. والمتأمل في الشاهد الأسبق يجد أن العلاقة بين المتعانقين:

الأول: اليقين بأن ما قدر سوف يلقاه الإنسان.

١- ابن الأثير، المثل السائر، ١٨٣/٢، العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، القاهرة، ١٩١٤م، ص:١٦٧/٢.
٢- ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، القاهرة، ١٣٠٤هـ.
٣ - الخطيب القزويني، الإيضاح، ص:٣٣٥/١.
٤ - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص:٣٤٣، القزويني، الإيضاح، ص:٢٠٥.

الثاني: علم المرء ينفعه.

نقول إن العلاقة بين المتعانقين دلاليا جد يسيرة التحصيل، وأن "المتعانق الثاني" لا يفيد مع الآخر سوى حقيقة معلومة، يعلمها القاصي والداني، وهي أن المرء لاشك ينفعه علمه ومعرفته، هذا بجانب أن "التعانق الأول" يطرح دلالة غير خلافية، حقيقة تقريرية، وهو في النهاية خال من فنية التعبير الأدبي.

من هنا أيضا قول المتنبي ما دحا كافور في بائيته:

وتحتقِرُ الدنيا احتقار مُجَرِّب

يرى كل ما فيها، وحاشاك، فانيا[1]

وقول ابن عوف بن المحلم الشيباني:

إن الثمانين - وبلغتها -

قد أحوجت سمعي إلى ترجمان[2]

فكل من "حاشاك" و "بلغتها" يمثل المتعانق الثاني، وهو في علاقته مع الأول بسيط الاستقراء، سهل استنتاج العلاقة. ففي الأول تمثل "حاشاك"، قيد ودعاء ويعلق العكبري تعليقا يذكر فيه اختلاف القدماء حيال هذه الشواهد والمصطلحات التي يدورون حولها، يقول: "و(حاشاك)من أحسن ما خوطب به في هذا الموضع والأدباء يقولون: هذه اللفظة (حشوة)، ولكنها حشوة فستق، ومثلها في الحشوات

1 - المتنبي، بشرح العكبري.
2 - نفسه، نفس الصفحة.

قول عوف بن ملحّم الشيباني"[1]. إشارة إلى قول ابن ملحم السابق.

إن تعليق العكبري فيه بيان على مدى تداخل وتشابه المصطلحات، وعدم الاتفاق عليها، فبينما يعده بعضهم -كما ذكرنا سابقا- اعتراضاً، يعده الآخرون حشواً. هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى، نجد أن المتعانق "حاشاك" مما يستخدمه العوام في كلامهم في مثل هذه المواضع التي يحترز فيها القائل من معنى لا يستحب.

ومن هذا التعانق ذي المستوى الدلالي البسيط قول طرفة:

فسقى ديارك غير - مفسدها -

صوب الربيع وديمة تهمي [2]

فتعانق "غير مفسدها" مع البيت كله تعانق طبيعي، وإلا أصبح المعنى دعاءً على الديار بالفساد، وهو مما يقع عليه المتلقي دون كد ذهن وإعمال فكر.

٢. التعانق التركيبي ذو المستوى الصوتي:

ذكرنا من قبل التعانق التركيبي، ذا المستوي الدلالي في فن الإطناب، وقلنا إن المتعانقين تجمعهما الدلالة المطروحة عبر البيت، وأن المتلقي يُعمل ذهنه في قيام العلاقة التلازمية بين طرفي هذا التعانق. أما في التعانق التركيبي ذي المستوي الصوتي فإن العلاقة بين التركيبين تنبني علي أن "المتعانق الثاني" يوظفه الأديب لمقتضى صوتي، وهو الوصول إلى قافية البيت في النص الشعري، والحفاظ على

---

١ - نفسه، نفس الصفحة.

٢ - طرفة بن العبد، ديوانه، دار صادر، بيروت ن لبنان، ص:٨٨، (د/ت)، يدرج البلاغيون هذا الشاهد تحت "التكميل أو الاحتراس"

الفاصلة في النص النثري. وبينما لا يغبط هذا الصنيع الناحية المعنوية الناجمة من وراء هذا التعانق، فإن حظ المقاصد الصوتية هنا أوفر وأوضح. وقصد الأديب إلى ذلك واضح بيّن.

من ذلك قول الشاعر الأعشى واصفا هاجيا:

كناطح صخرة يوما ليفلقها

فلم يضرها، وأوهى قَرنهُ الوعل[1]

المتعانق الأول: يمثله قوله: "كناطح صخرة ....وأوهي قرنه."

المتعانق الثاني: "الوعل."

والشاعر يوظف المتعانق الأخير ليصل إلى القافية. ومع أن ابن رشيق يرصد هذا التوظيف حين قال: "فلما احتاج إلى القافية. قال: "الوعل"؛[2] إلا أنه مازال على نسق السابقين في نظرته على أن هناك في التركيب الإطنابي زيادة وتمام معنى. يقول "إن المثل في هذا البيت قد تمَّ بقول الشاعر وأوهى قرنه ...."[3]

---

١ - الأعشى، ديوانه، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة ، ط٧بيروت،١٩٨٣م، ص:١١١، ويدرجه البلاغيون تحت قسم "الإيغال"؛ وطالع : القزويني، الإيضاح (مرجع سابق) ص:٣٠٥.

٢ - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح/محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٣ ١٩٦٣م، ٥٧/٢.

٣ - نفسه، نفس الصفحة .

ومن ذلك قول ذي الرمة:

قف العيس في أطلال مية واسأل

رسوما كأخلاق الرداء المسلسل[1]

فالمتعانق الثاني "المسلسل" جاء به الشاعر وصولا إلى القافية، من ناحية؛ ومن ناحية أخرى تعانق مع الأول لإيضاح وتوكيد ما حل بالرسوم من البلى، ومن تجسيد هذه الأطلال الباقية، فهي ليست قديمة فقط، بل أصبحت ممزقة متسلسلة، وهنا ما لم يفطن إليه ابن رشيق.

وكذا قول ذي الرمة - أيضا في القصيدة نفسها:

أظن الذي يجدي عليك سؤالها

دموعا كتبديد الجمان المفَصَّل

فجاء ذو الرمة بالمتعانق الثاني "المفصل" حين احتاج إلى القافية، وهو لا يخلو - كما قلنا - من إضافة معنوية، وإن كانت لا تثري الدلالة بها.

ومن ذلك ما يندرج تحت "رد العجز على الصدر" أو "الترديد" وفيه يمثل المتعانق الثاني قافية البيت. والمتلقي يصل إلى هذا التعانق بما وفره المبدع في بنية بيته، وحين يرتد اللفظ الثاني إلى الأول يعيد المتلقي قراءة البيت مرة أخرى، وهو - حينئذ - أكثر تأثرا بإبداع الشاعر وقصده.

---

١ - ذو الرمة، ديوانه، المكتب الإسلامي، ط١٩٦٤،١م ص:٥٨٦.

ومن هنا قول الشاعر ربيعة بن مقروم الضبي:

فـدعوا نـزال فكنـت أول راكـب

وعـلام أركبـه إذا لم أنـزل[1]

وقول الشريف الرضي متغزلا:

قمـر إذا اسـتخجلته بعتـابه

لَبِـس الغـروب ولم يعـد لطلـوع

أبغـي رضـاه بشـافع مـن غـيره

شـر الهـوى مـا رمتـه بشـفيع[2]

وقول أبي نواس يمدح الخليفة العباسي الأمين:

غَـرِمَ الزمـان على الـذين عهـدتهم

بـك قـاطنين، وللزمـان غُـرام[3]

ومنه قول الفرزدق، ويتضح منه الوظيفة الدلالية والصوتية للمتعانقين:

إذا اقتسـم النـاس الفِعَـال وجـدتنا

لنـا مقـدحا مجـد، وللنـاس مقـدح[4]

١- ابن الأثير الجزري، كفاية الطالب في نقد الشاعر والكاتب، بغداد، ١٩٨٢م، ص:٧٩، والشاهد يندرج تحت "إطناب التذييل".

٢- نفسه، ص:١٨٠.

٣- أبو نواس، ديوانه،شرح وتحقيق: الغزالي،بيروت، لبنان،(د/ت) ص:٦٠٧، والغرام: الشدة والشراسة والأذى.

٤ - الفرزدق، ديوانه، ضبط معانيه وشروحه وأكملها: إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط١٩٨٣،١م، ص٢١٣/١.

ومن هذا النوع الذي يأتي فيه المتعانق الثاني للوظيفة الصوتية، ما ذكرناه سابقا في المتعانق الدلالي البسيط، وألمحنا إلي الغاية الصوتية في هذه الشواهد. مثل قول ابن الرومي:

إذا أبو القاسم جادت لنا يده
لم يحمد الأجودان :البحر والمطر
وإن أضاءت لنا أنوار غرته
تضاءل النيران : الشمس والقمر
وإن نضا حده أو سل عزمته
تأخر الماضيان:السيف والقدر[1]

وأما ما جاء فيه المتعانق الثاني لغاية دلالية وصوتية، للحفاظ على الفاصلة في النص النثري، كان واضحا في الآيات القرآنية التي أدرجها البلاغيون تحت التكرير"، وهو قسم من أقسام الإطناب، [2] مثل قوله تعالى:

﴿كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ۝ ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ۝﴾[3]

١ - مرت الإحالة، والأبيات يدرجها البلاغيون تحت"إطناب التوشيع".
٢ - طالع: القزويني، الإيضاح،ص:١٩٦، وابن الأثير، المثل السائر،١٥٧/٢، ١٢٩.
٣ - سورة التكاثر: الأيات (٣-٤)

وقوله تعالى:

﴿ ٱلْحَآقَّةُ ۝١ مَا ٱلْحَآقَّةُ ۝٢ ﴾ [1]

أو قوله تعالى:

﴿ ٱلْقَارِعَةُ ۝١ مَا ٱلْقَارِعَةُ ۝٢ ﴾ [2]

وكذلك قوله تعالى:

﴿ فَقُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ ۝١٩ ثُمَّ قُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ ۝٢٠ ﴾ [3]

---

١ - سورة الحاقة : الأيات (١-٢)
٢ - سورة القارعة: الأيات (١-٢)
٣ - سورة المدثر: الأيات (١٩-٢٠)

خاتمة

إن فن الإطناب فن إبداعي يتجه إليه المبدع حين يرى أنه مُثْر للدلالة المطروحة، وحين يرى أنه أنسب الصيغ الفنية التي تعْرض مشاعره وخواطره وقضاياه، وهو فن يجد فيه المتلقي بغية لتذوقه ومحاوراته للمعنى المطروح . حين يقوم بتحديث العلاقة بين متعانقين مترابطين مكملين، ليسا منفصلين، لذا ففن "الإطناب" فن يقوم العلاقة بين تركيبين يرتد كل منهما نحو الآخر، وهو بهذا المعنى يطرح كثيرا مما تواضع عليه البلاغيون القدماء حين وصموا بنية هذا الفن بما يشبه الفضلة والزيادة، حتى بان أنه فن متقاطع في بنيته، فهناك معنى "قد تم"، وهناك تركيب لفائدة أحيانا، وأحيانا أخرى لغير فائدة .

إن هذه الدراسة قامت على فهم أن اللغة الشعرية في بنية النص ليست لغة عشوائية النبت، بل هي لغة اختيرت اختيارا فنيا، وصيغت صياغة جعلها أبدع نسجا في ثوب النص، وليس هناك خيط وضع اعتباطا، أو يمكن نسله دون أن يتعرض للخلل واضطراب البنية.

إن النص الإبداعي الحق تتلاحم تراكيبه، وتتعانق تعانقا لا يمكن استغناء أحدها عن الآخر، وكلما كانت هذه المفردات والتراكيب مستقاة من تجربة شعرية حقة كلما وعينا أن مثل هذه الفنون يجب أن نتناولها تناولا يبدعها مرة ثانية .

إن دراسة فن الإطناب بهذا المنهج ، وبناء على طبيعة النص الإبداعي الذي

يرفض التقسيم والتقطيع والحُجُز، تجنب هذا الفن كثيرا من المشاكل التي اعترته والخلافات التي أخفت عنه بلاغته، حيث كثرت التقسيمات والأشكال والوجوه المتداخلة والمتشابكة والمختلطة أحيانا كثيرة، فهناك "الإيغال والتذييل والتكميل أو الاحتراس والتتميم والاعتراض"؛ كل هذه الأشكال تتداخل حتى لا نحصد سوي العنت.ومحاولة مصادقة المصطلح عليه. لذا فهذه الدراسة تجنبت هذه المصطلحات في مقترح منها نحو إعادة استلهام هذا الفن ومدى بلاغة الأداء به، وتمثل منهجها في رصد طبيعة هذا التعانق بين تركيبي"الإطناب" أكثر إيجابية لبيان دور هذا الفن بين فنون البلاغة العربية، ومدى إسهامه الحقيقي في بلاغة النص وإبداعه.

إن دراستنا في النهاية لفن "الإطناب" أبانت بلاغة هذا الفن وقدراته على تحاور الدلالة بين متعانقين يثري كل منها الآخر، ووجودهما وجودا تتطلبه الدلالة، لا تستغني عنه الصورة الفنية . هو في النهاية من المظاهر التي تكشف عن خصوصية النص الإبداعي الذي يأبى القولبة ويبتعد عن المنطق.

المراجع

١. الأزهر زناد، نسيج النص: بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً، ط ١، المركز الثقافي العربي، لبنان، ١٩٩٣م.

٢. الأعشى، ديوانه، شرح وتعليق محمد محمد حسنى، ط ٧، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٣م.

٣. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفى وبدوى طبانه، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٢م.

٤. ابن الأثير الجزرى، تفاحة الطالب فى نقد كلام الشاعر والكاتب، بغداد، ١٩٨٢م.

٥. ابن القيم الجوزية، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعل البيان، القاهرة، ١٣٢٧هـ.

٦. ابن حجة الحموى، خزانة الأدب وغاية الأرب، القاهرة، ١٣٠٤هـ

٧. ابن حمزة العلوى، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، القاهرة، ١٩١٤م.

٨. ابن رشيق، العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد، ط ٣، القاهرة، ١٩٦٣م.

٩. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق، عبد المتعال الصعيدى، القاهرة، ١٩٦٢م.

١٠. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٨٧م.

١١. ابن يعقوب المغربي، شروح التلخيص (مختصر شرح سعد الدين التفتازاني، مواهب الفتاح)، القاهرة، ١٩٣٧م.

١٢. أبو نواس، ديوانه، شرح وتحقيق الغزالي، بيروت، لبنان، (د/ت).

١٣. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق علي البحاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، ١٩٥٢م.

١٤. الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.

١٥. البحتري، ديوانه، تحقيق حسن كامل الصيرفي، ط ١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.

١٦. الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ط ١، القاهرة، ١٩٣٨م.

١٧. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط ١، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٣٩م.

١٨. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة،مطبعة محمد الصبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٦٦م.

١٩. الرماني والخطابي والرماني، النكت في إعجاز القرآن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩م.

٢٠. الفراء، معاني القرآن، تحقيق أحمد يوسف النجاتي ومحمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٥م.

٢١. الفرزدق، ديوانه، ضبط معانيه وشروحه وأكملها إيليا الحاوي، ط ١، دار الكتاب اللبنني، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م.

٢٢. المبرد، الكامل في اللغة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٥م.

٢٣. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط ٢، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٨م.

٢٤. أحمد مطلوب كامل، حسن البصير: البلاغة والتطبيق، ط ١، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ١٩٨٢م.

٢٥. إسماعيل الملحم، في التجربة الإبداعية "التذوق وتقدير الجمال." جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٧٧٠، ١ ٢٠٠١م.

٢٦. بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ١، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٧م.

٢٧. بدر الدين بن مالك الشهير بابن ناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، حققه وشرحه ووضع فهارسه حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٨٩م.

٢٨. جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ١، مطبعة الحسيني، القاهرة، ١٩٦٤م.

٢٩. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م.

٣٠. حمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: مدخل لغوي أسلوبي، ط ١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨م.

٣١. ذو الرمة، ديوانه، ط ١، المكتب الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٤م.

٣٢. ضياء الدين خضير، مكانة المتلقي في الأدب المقارن، جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكاب العرب، دمشق، العدد ٧٤٢، ٢٠٠١م.

٣٣. طالب محمد إسماعيل الزوبعي، علم المعاني بين بلاغة القدامى وأسلوبية المحدثين، ط ١، منشورات جامعة تونس، بنغازي، ١٩٩٧م.

٣٤. طرفة بن العبد، ديوانه، دار صادر، بيروت، لبنان، (د/ت).

٣٥. عبد الغني محمد سعد بركه، الإيجاز القرآني: جوهره وأسراره، ط ١، مكتبة وهبه، القاهرة، ١٩٨٩م.

٣٦. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجه وعبد العزيز شرف، ط ١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م.

٣٧. ليندا عبد الباقي، الغموض في الشعر، جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٧٩٥، ٢٠٠٢م.

٣٨. مالك يوسف المطلبي، الزمن واللغة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.

٣٩. هلال عطا الله عثمان، فصول في علم المعاني، ط ١، مكتبة الرشد، القاهرة، ٢٠٠٤م.

القسم الثانى

هيكل البنية الزمانية

في بنية النص الشعرى

مقدمة

إن دراسة الزمن ، والالتفات إليه داخل بنية النصوص الإبداعية يعد ركيزة كبرى يُتكأ عليها في تفسير غايات النص الأدبي، الذي يتسم باتساع فضائيا ته وخصوصية تربته ، ويعد إغفال دراسة الزمن أو الوقوف عليه سريعا من عوامل أكسدة (إنجاز التعبير) العلاقات والعلائق بين مكونات النص ، ويشير الأزهر الزناد إلي أهمية دراسة الزمن في النص قائلا:"لقد ظهر في السنوات الأخيرة اهتماما بارز ببنية الزمن وتنظيمه في الكلام بمستوييه: الجملة والنص ، وضبطت كذلك محاور الدرس فيه ، نذكر منها قضية المظهر(أو الوجهة)*Aspect* في دراسة الفعل والفارق المنقضي والمتواصل، ومنها الصيغ أو الوجوه المختلفة التي تساهم بها صيغ الأفعال في تصرفها ، حسب الأزمنة وأسماء الزمان وغيرها في فهم الجمل والنصوص"[1]، وعلى الرغم من أن للزمان تعريفات ومفاهيم عديدة، في مختلف المذاهب ، منها الوجودي والمثالي وغير ذلك ، فإنه يجب التنويه بأننا ولسنا بصدد الحديث عنها في بحثنا .

إن دراسة الزمن،بأبعاده الثلاثة" الماضي، والحاضر والمستقبل" تلك التي " لا يخرج الشاعر عليها لكونها مركزا استقطاب في الخطاب الشعري المرتكز علي لحظة التوتر "[2] في بنية الأعمال الأدبية بمثابة (إكسير) حياة لها ، فانتقال المبدع بين

١- الأزهر الزناد، نسيج النص،بحث في ما يكون به الملفوظ نصا،المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط١٩٩٣،١م،ص:٧١

٢- صاحب خليل إبراهيم،جدلية الزمن واللون في ديوان"عاشقة الليل "لنازك الملائكة،مجلة الموقف الأدبي، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد:٣٧٤،حزيران،٢٠٠٢م

الأزمنة داخل النص هو بعث للحركة وموت للركود . هو مقابلة وصراع بين أزمنة وأحداث . وبالتالي يظل العمل الفني قلقا نتيجة هذا الانتقال المحسوب بين الأزمنة. فالزمن في بنية النص ليس زمن صيغة فقط بل يتحول كثيراً إلى دلالات يفرزها السياق النصي . ويتساءل – إذن – مالك يوسف المطلبي "هل التعبير عن الزمن بالصيغة يتم خارج السياق وداخله بمستوى واحد" [1]

فلا شك أن السياق له دورة في إكساب الصيغة الزمنية ثراء دلاليا من خلال العلاقات بين الأحداث من جهة، ومن خلال اختلاف هذه الصيغ الزمنية من جهة أخرى، ويؤكد هذا أيضاً د. تمام حسان حين يفرق في الزمن اللغوي بين مفهومين مفهوم الزمن الصرفي ومفهوم الزمن النحوي ومفهوم الزمن الصرفي عنده هو وظيفة الصيغة الفعلية المفردة [2] . وأن مفهوم الزمن النحوي فعنده " وظيفة في السياق يؤديها الفعل أو الصيغة ... " [3] يؤكد هذا الطرح أيضا د. مهدي المخزومي حين يعرف الزمن اللغوي " بأنه صيغ تدل على وقوع أحداث في مجالات زمنية مختلفة ترتبط ارتباطاً كليا بالعلاقات الزمنية عند المتكلم " . [4]

مرة أخرى يتحدث مالك يوسف المطلبي عن العلاقة بين السياق والزمن . يقول " أين يكمن الزمن في اللغة العربية . أهو خاصية صرفية تعبر عنه " صيغ

١- مالك يوسف المطلبي الزمن واللغة ، الهيئة العامة المصرية للكتاب -مصر ١٩٨٦ م، ص:٥
٢- تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ، مطبعة الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٧٣م ص: ١٠٧ .
٣- نفسه : ص: ٢٤٠ .
٤- مهدي المخزومي، في النحو العربي " نقد و توجيه" منشورات المكتبة العصرية، ط ١، بيروت ١٩٤٦م، ص ١٤٥ .

tenses ثابتة في الجدول الصرفي ؟ أو أنه نحوي لا يمكن تعيين حدوده وجهاته إلا من خلال معطيات السياق وتشابك القرائن فيه ؟ أم هو مادة غير مستقرة في بيئته العربية، ولا يعد أن يكون وقتاً *time* معلوما بالدلالة التي تنص عليه نصاً من خلال معنى المفردة المعجمي والمعنى الزمني الذي يترشح عن التركيب والمعنى يشمل عليه سياق الحال *context of situation*.وبذلك يخرج الزمن في العربية من سمة النمطية " [1] ويلاحظ د.المطلبي أن القدماء افتقروا إلى ربط الزمن بالسياق مما أوهم بافتقار العربية إلى تعدد الصيغ الزمنية ،يقول " العربية غنية بالصيغ الزمنية داخل السياق خارجة ومنهج النحاة القدماء الذي ربط الزمن بالصيغة ربطاً صرفياً، ولم يجعله سياقياً هو الذي أوهم بافتقار العربية إلى تلك الصيغ الزمنية . والعربية غنية بالزمن في أساليبها العامة في نظامها الدلالي وليس في صيغها الصرفية واتجاهات تلك الصيغ نحويان [2].

ومن وسائل اللغة العربية التي يعتمد عليها المتقبل في تحليل الخطاب من حيث بنيته الزمانية-كما هو معلوم في كل اللغات الطبيعية- "صيغ صرفية وبنى تركيبية، مثل صيغ الأفعال وما يتصل بها من حروف من قبيل "قد" أو "لما+فعل مضارع مجزوم". ومن أفعال ناقصة . ومن ظروف وهي بتوزيعها تؤدي معنى الترتيب أو اللحاق بين الأحداث، كما تتوفر وسائل تدل على التزامن، كالأسماء "عند،إذا،لما..."والحروف الدالة على الجمع على وجه التزامن"واو الحال..."[3]

١- نفسه، ص: ٢٢ .
٢- نفسه، ص: ٢٣.
٣- الأزهر الزناد، نسيج النص،بحث في ما يكون به الملفوظ نصا،(مرجع سابق)، ص:٧٧.

وسندرس الزمن في هذا النص، انطلاقاً من عناصر دلالية وجمالية تبين مدى علاقة الزمن – بوصفة وعاء للأحداث التي يبثها المبدع – بموضوع النص وحركية دلالته ونموها " فجميع الشعراء بين الماضي والحاضر وبين الماضي والآتي ، وبين الليل والنهار – وبين الظلمة والنور وبين الطول والقصر ، وهم في كل ذلك يعبرون عن تجاربهم باستغلال الطاقة الزمنية ورموزها في اللغة " [1] ويؤكد الأزهر الزناد القول السابق، فيقول" تمثل مقولة الزمن مقولة أساسية في عمل الذهن البشري، وتكفي الإشارة إلى أنه لا يدرك بل لا يتصور شيئا خارج الزمن وإن أمكنه ذلك فيبقى دائما مرتبطا بالزمن كمن حيث نفيه وتختلف درجة حضور الزمن من نص إلى آخر لاختلاف قيام التصور عليه "[2] من مجال إلى آخر "وعلى ذلك يعتمد البحث في دراسته للزمن في بنية النص الآتي:

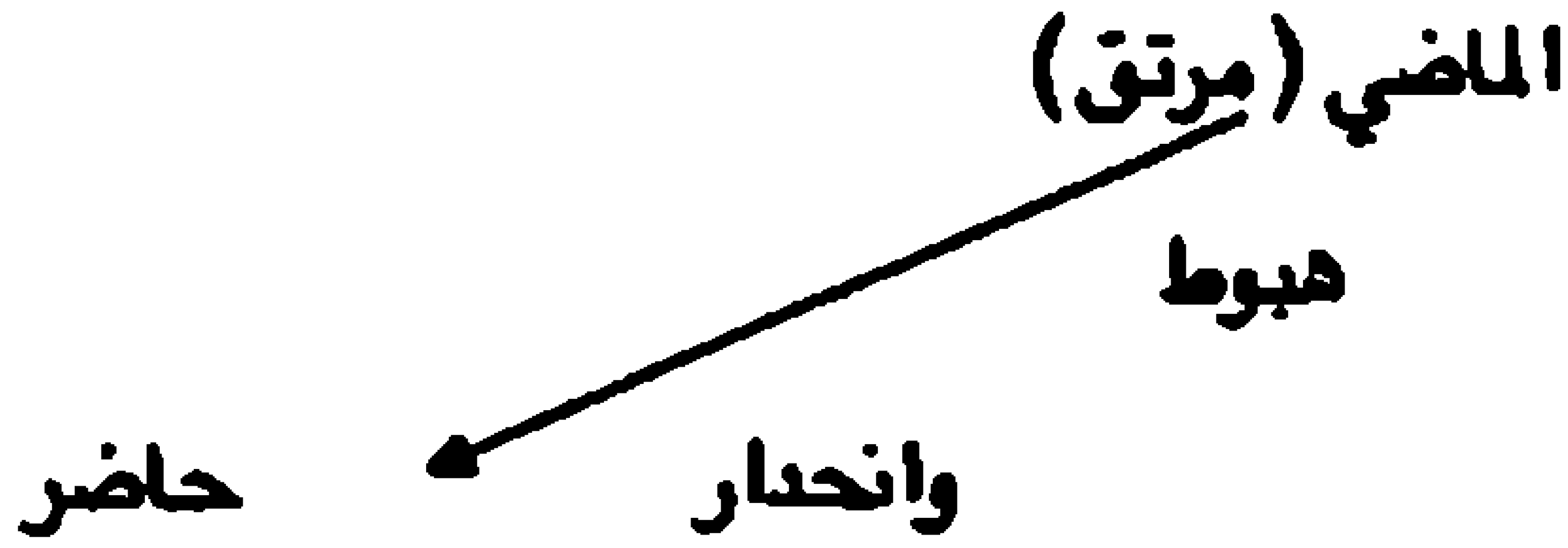
١. البحث في البناء الزمني للنص وكيفيته من خلال دوره في هذا البناء.
٢. الوقوف على الوسائل اللغوية التي يستعملها المبدع وعاءً لموضوعه وعلاقتها بالزمن، ودور هذه الوسائل في ضبط الاتجاه الزمني ."فالزمن الشعر يتوهج بانحا بألق الفن، ودهشة الإبداع ليخرج باللغة من المحدود إلى غير المحدود ومن المقيد"[3]

١- د. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة " التكوين البديعي"، رقم الإيداع ٥٦٣٣ لسنة ١٩٨٨، ص: ١٥٦ .
٢- الأزهر الزناد، نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا،(مرجع سابق)، ص:١١٢.
٣- بشرى البستاني، زمنية التشكيل الشعري مقاربة في ديوان خليل حاوي، مجلة مواقف. مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق،العدد:٣٩٢،كانون الأول، ٢٠٠٣م

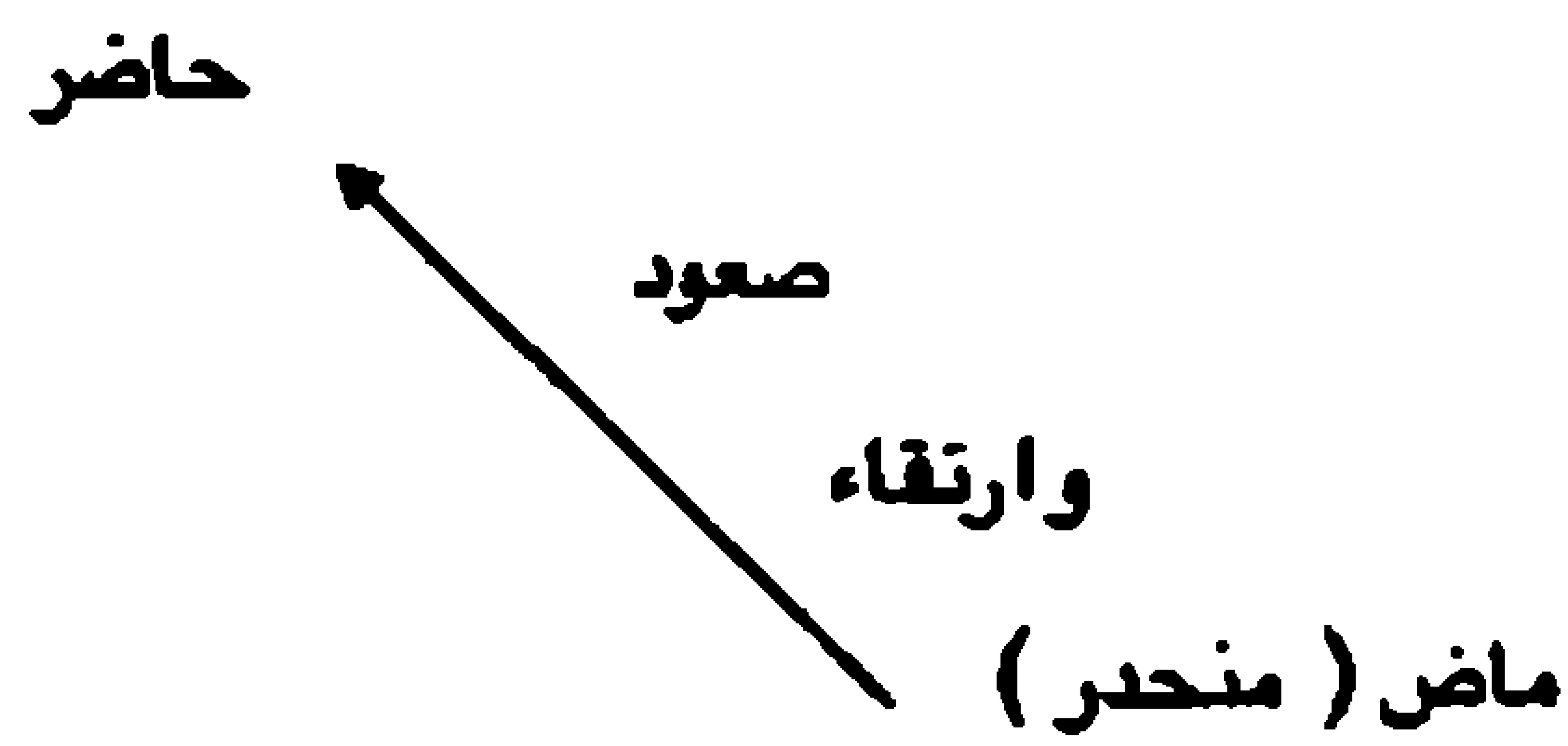
٣. بيان الوظيفة التي تؤديها أزمنة صيغ الأفعال وأسماء الزمان أو الظروف في ترابط النص.[1] ويمكننا-إذن- أن نرى قيمة دراسة الزمن والاعتناء بغاياته في النصوص الإبداعية فيما يلي:

أولا ، يمثل المبدع بالزمن نقطة انطلاق ينطلق من خلالها مفجرا قضيته ، وهو إما منطلقا من ماض إلى حاضر أو من حاضر نحو ماض ، وفي خلال الاتجاهين تكون هناك رسائل يبثها المبدع ، يفجر بها نصه . ويأخذ التحول . إذن . الهيآت التالية :

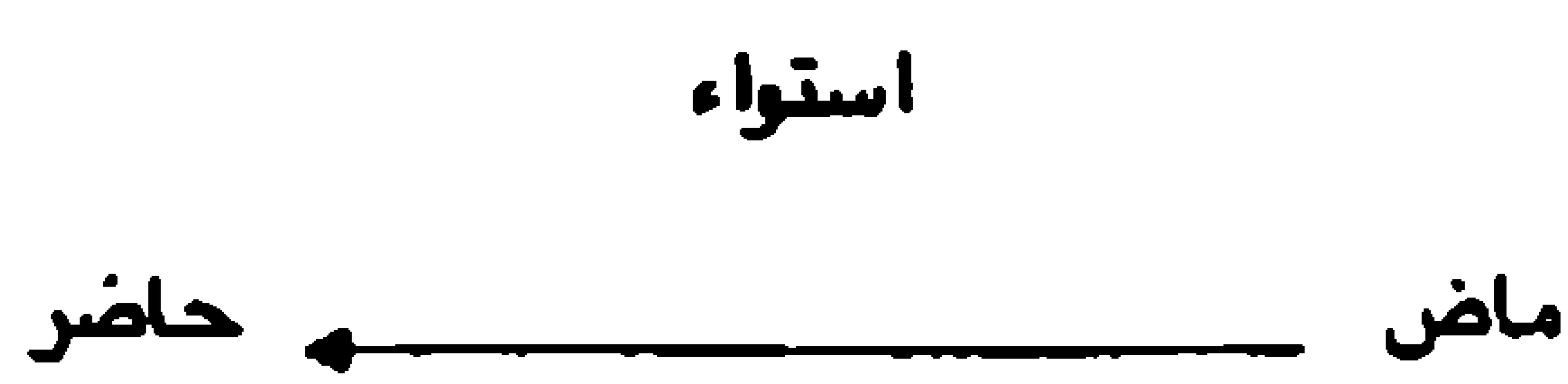
الهيئة الأولى :



الهيئة الثانية :



الهيأة الثالثة :



١- طالع: الأزهر الزناد، نسيج النص، (مرجع سابق)، ص:٨٢

الهيئة الرابعة :

تذبذب بين الارتقاء والصعود



وأما عن المستقبل (بوصفه زمنا) فهو يشكل هيئة مستقطبة بين الاتجاهين السابقين ، ويستعين به المبدع لبناء أمل مفقود يراوده ويسعى نحوه .

الهيئة الأولى :

يمثل فيها الزمن انتقالا من (ماض) يمثل حالة الارتقاء والسطوع إلى (حاضر) يمثل حالة الهبوط والانحدار ويكون المستقبل (حالة) متولدة منتظرة يرى فيها المبدع آماله وغاياته ، وهي إما غايات آمال متفائلة ، إما يأس وموت .

الهيئة الثانية :

تمثل انتقالا من (ماض) بائس منحدر نحو (حاضر) يمثل نهوضا وارتقاء ويشكل المستقبل (زمنا) حالة من اللاعودة، حالة استمرار نحو الارتقاء والنهوض.

الهيئة الثالثة :

تمثل حالة من الاستواء بين الزمنين (الماضي والحاضر) ، والارتباط بينهما ارتباطا ، متوازنا ، يغذي الماضي الحاضر ، والحاضر تمتد جذوره نحو الماضي ، الذي يشكله ويتدخل في بيان سماته وعلاماته، و(المستقبل) من ذلك كله تُرى وتتجسد ملامحه .

الهيأة الرابعة :

وهي عكس السابقة ، العلاقة بين الماضي والحاضر علاقة متعرجة مضطربة علاقة متفسخة، يمثل بها المبدع مراحل التخلف والتمزق، يصور بها حالة الرفض والضياع للهوية وموت للإرادة .

ثانيا : يمثل المبدع بالزمن من خلال نصه حركة داخلية تبتعد بالنص أن يكون جثة هامدة ، أو نصا خاملا، وبالتالي تصبح دلالات العمل الفني أشبه بموجات وأعاصير تجعل المتلقي هو الآخر لا يعرف الملل والغفلة.

ثالثا : إن دراسة الزمن في بنية النص الفني تفصح عن علاقة المبدع بهذا العمل ومدى ثقافته الغائرة بين جنبات الماضي ، وبين رموز الحاضر وفلسفته ، وبين رؤى المستقبل وغاياتها، وكيفية انتقاله بين هذه الأزمنة الثلاثة بطريقة محسوبة هادفة، وبالتالي يصبح المبدع كالمخرج الذي يقف على جزئيات عمله ممسكا بخيوطها ، ، يحركها حركة واعية هادفة .

رابعا :يولد المبدع من خلال اهتمامه بالزمن وبكيفية انتقاله بين صوره هذه أصواتا تنتقل من العلو نحو الانخفاض، ومن الانخفاض نحو العلو، تبع حركية الدلالة السائرة في محيط النص، وتكون قافيته -بطبيعة صوتها- تمثل البرهان والدليل على مدى فهم المبدع لتوزيع ماهية هذا الصوت داخل فضاء النص .

خامسا : يعد الاهتمام بدراسة الزمن في بنية العمل الفني من العوامل التي تشكل طبيعة التركيب اللغوي، فوجود الأفعال بصيغة معينة وتوزيعها بهيئة معينة يشكل إبداع اللغة ويجسدها، فوجود الفعل في بداية التركيب له غاياته ووجوده بعد صاحبه له غاياته ، ووجوده بعد أدوات التوكيد له غاياته وترابطه مع غيره بأدوات الربط له غاياته ، ليصبح العمل الفني بعد ذلك كله ومن خلال الاهتمام بالزمن كالجسد تتشابك كل أجهزته وتتماسك ليظل حيا فاعلا، كذا النص يظل حيا بمثل هذا الترابط والتوحد بين وحداته وتراكيبه .

النص الأول:

[رسالة المسجد الأقصى إلى المسلمين][1]

(شعر: الدكتور عدنان علي رضا النحوي)

١- أنا المسجدُ الأقصى ! وهذي المرابعُ   بقايا ! وذكرى ! والأسى والفواجعُ
٢- لقد كنتُ بين المؤمنين وديعةً   على الدهرِ ما هبُّوا إليَّ وسارعوا
٣- يضمُّون أحناءً عليَّ وأعيُنًا   و تحرسُني منهم سيوفٌ قواطعُ
٤- زحوف مع الأيام موصولةٌ العُرا   فترتجُ من عزم الزحوفِ المرابعُ
٥- إذا أعوزَ القومَ السلاحَ تواثبُوا   تجودُ قلوب بالوفا و أضالعُ
٦- وعهدٌ مع الله العليّ يشدُّه   يقين بأنّ المرءَ لله راجعُ
٧- و أن جنانَ الخلدِ بالحق تجتلى   وبالدم تُجلى ساحة و وقائعُ
٨- مواكبُ نورٍ يملأ الدهرَ زحفُها   فيُشرقُ منها غيهبٌ ومطالعُ
٩- و تنشرُ في الدنيا رسالةَ ربِّنا   فتصغي لها في الخافقين المسامعُ
١٠- وتنشرُ أنداءً وتسكبُ وابلاً   فتخضرُ ساحاتٌ ذوتْ و بلاقعُ
١١- فما بال قومي اليوم غابُوا و غيبوا   وما عادَ في الآفاق منهم طلائعُ
١٢- و ما بالُ قومي بدلوا ساحة الوغى   فغابت ميادين لهم ومصانعُ
١٣- وما بالُهمْ تاهُوا عن الدرب ويحَهُمْ   فجالتْ لهم أهواؤهم و المطامعُ
١٤- فغابَ نداءٌ ما أجلَّ عطاءه   تردّده في كل أفقٍ مجامعُ
١٥- وكانتْ ميادينُ الشهادةِ ساحَهم   فصار لهمْ ملءَ الديارِ مراتعُ
١٦- وفي كلِّ يومٍ مهرجانٌ يضمُّني   وتدبّني بين القصيد المدامعُ

[1] ١- مجلة الأدب الإسلامي، المجلد الخامس، العدد: ١٩، ١٤١٩هـ ص: ٦٤.

١٧- و كانتْ دماءُ المؤمنين غنيةً … تُصبُّ و أرواحُ الشهودِ تدامعُ

١٨- فأصبحتْ، يا ويحي ، أحاديثَ مجلسٍ … ولمعَ بكاءٍ حوتْه المضاجعُ

١٩- وكان يُدوّي في الميادينِ جولةً … فصار يُدوّى بالشعارات ذائعُ

٢٠- فما أنا " جُدرانٌ" تدور " وساحةٌ " … ولكنني أُفْقٌ غنيٌّ و واسعُ

٢١- يمدُّ لي الآفاقَ وحيُ رسالةٍ … و حبلٌ متينٌ للمنازلِ جامعُ

٢٢- رياضٌ يرفُّ الطيب منها و تغتني … من الطيبِ ساحاتٌ بها و مرابعُ

٢٣- فمنْ مُهْجة الإسلامِ مكةَ خفقتي … ومنْ طيبةَ وحيٌ إلى الحقِّ دافعُ

٢٤- و منْ كلِّ دارٍ منبرٌ ومآذنٌ … بيوتٌ تدوّى بالنداءِ جوامعُ

٢٥- قلوبٌ لها خفقُ الحياةِ و أضلعُ … تجيشُ وآمالٌ غلتْ و ودائعُ

٢٦- تظلُّ عروقي بالحياةِ غنيةً … إذا انتزعتني منْ ضلوعي المطامعُ

٢٧- ونادى منادٍ حسْبنُا كسرةٌ هُنا … ونادى سواهُ نرتجي و نُصانعُ

٢٨- وطافتْ على الدنيا الهزائمُ كلُّها … شعارٌ يدوّي أو ذليلٌ وضارعُ

٢٩- تشدّ عليَّ اليومَ قبضةُ مُجرمٍ … و يجتالني مكرٌ لهُ و أصابعُ

٣٠- وفي كلِّ يومٍ ، ويحَ نفسي، مسارحٌ … تُدارُ وأهواءٌ عليها تنازعُ

٣١- تُدارُ خيوطُ المكر خلفَ ستارِها … وتُطْنُ آمالٌ عليها لوامعُ

٣٢- ونطوي على هُونٍ أمانيَّ ونلتقي … شعارٌ يدوّي أو أمانٍ روائعُ

٣٣- تُمزّقُ أوصالي وتُنزَعُ مُهجتي … ويطلب نصرٌ والديار خواضعُ

٣٤- يقولون " تحرير" ويُجْرُون صفقةً … عليها شهودٌ ضامنون و بائعُ

٣٥- يقولون" تقريرَ المصير" وإنّه … لتدميرُ آمالٍ : فمُعطٍ و مانعُ

٣٦- يفاوضُ فيه الشاةَ ذئبٌ وثعلبٌ … وقد مهدت عبْر السنين الوقائعُ

٣٧- يقولون : أهلُ الدار أدرى بحالها … وأين همْ ؟! إني إلى الله ضارعُ

٣٨- وأهلي ! وما أهلي سوى أُمّةٍ لها … من الله عزمٌ في الميادين جامعُ

٣٩- وصفٌ يشدُّ المؤمنين جميعَهمْ ... كأنَّهُمْ البُنيانُ : عالٍ ومانِعُ
٤٠- إذا لم تقُمْ في الأرضِ أمَّةُ أحمد ... فكلُّ الذي يُرْجَى على السَّاحِ ضائعُ
٤١- حَنانيكَ يا أقصى ! حنانَيكَ كلَّما ... خَطَرتَ وشَدَّتني إليكَ النَّوازِعُ
٤٢- فبابُ ترامت بَيْنَنا ومَسَالكٌ ... تَسُدُّ وأشواقٌ إليكَ تَصَارعُ
٤٣- تَمُرُّ مع الذِّكرى لِتوقِظَ أمَّةً ... وحولكَ غاباتٌ لو علمتَ وقابعُ
٤٤- لطائفُ رأسي ما خطرت وتنثني ... و طرفيَ من هَونِ المذلَّةِ خاشعُ
٤٥- وأُصغي ! ونجوى البرتقالِ تهزُّني ... ووشوشةُ الزيتونِ منكَ فوارغُ
٤٦- يعيدُ لنا الغُصْنُ حنينَ مُرجَّعٌ ... يُردِّده فيكَ الحمامُ السَّواجعُ
٤٧- فيا أيها الأقصى أنينُكَ مُوجِعٌ ... تهيجُ به بين الضُّلوعِ اللواعجُ
٤٨- حنينُك أصداءُ العصورِ ولهفةٌ ... فصبراً وما يُدريكَ ما اللهُ صانعُ
٤٩- رجعتُ ! فناداني! وعدتُ لكي أرى ... على جانبيْهِ دمعةً تتدافعُ
٥٠- وقال : إبائي يحجُزُ الدمعَ كلَّه ... ولكنَّ حزني اليوم طاغٍ ودافعُ
٥١- جرَتْ دمعةٌ في الأرضِ منهُ فأوقدتْ ... عزائمَ أجيالٍ وزحفاً يتابعُ
٥٢- تخوضُ ميادينَ الجهادِ وتعتلي ... ذُراها تنوي بالجهادِ المجامعُ
٥٣- فلسطينُ حقُّ المسلمين جميعهم ... وهذا كتابُ اللهِ بالحقِّ ساطعُ

رسالة المسجد الأقصى إلى المسلمين عنوان قصيدة الشاعر (عدنان علي حنا النحوي) والعنوان واضح الدلالة . رسالة من المسجد الأقصى إلى أنصاره . يصرخ فيها مستنجدا مستغيثا مستنهضا الهمم لإنقاذه من براثن الاعتداء ومعاول الهدم . والشاعر يجيد كل الإجادة في التعبير عن هذا المعنى حينما يصدر القصيدة بقوله على لسان الأقصى :

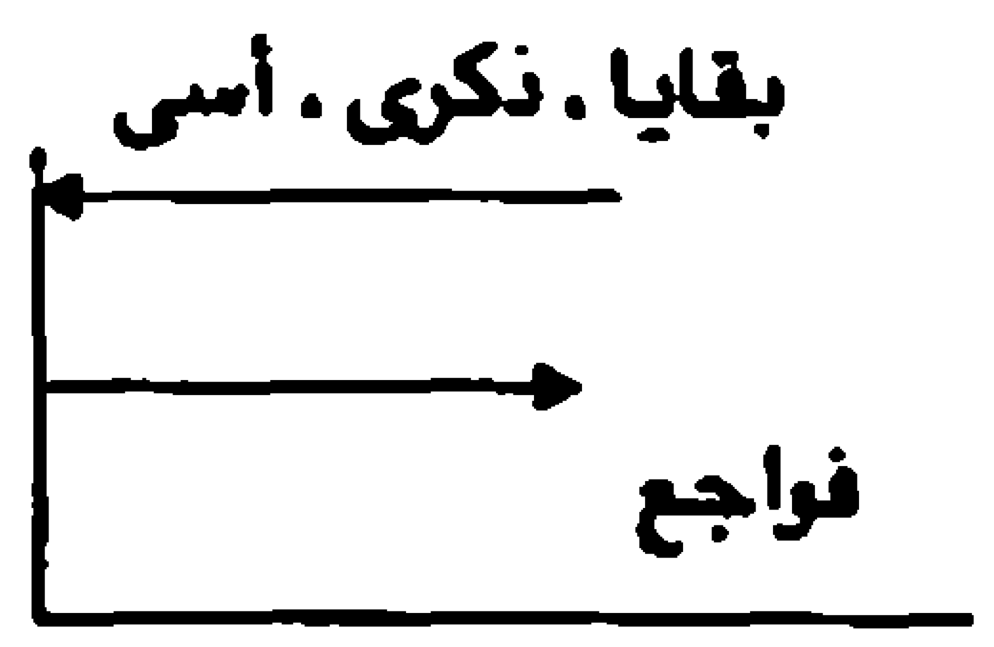
أنا المسجدُ الأقصى وهذي المرابعُ
بقايا ! وذكرى والأسى والفواجعُ

فقد أصبح الأقصى "مرابع بقايا"، وذكرى وأسى وفواجع، والنعي يعبر عن هذه المأساة على النحو التالي :

- من البيت ٢ :١٠ يتحدث الشاعر عن ماضي العزة والنهوض والاستشهاد وإباء الذل والهوان .
- من البيت ١١: ١٩ بداية الانتكاسة والتيه والغياب .
- من البيت ٢٠: ٢٦ يتحدث الشاعر عن قيمة المسجد الأقصى التي لا تقل عن مكة والمدينة ، لذا فهو أولى بالعناية والدفاع .
- من البيت ٢٧ : ٣٧ لتصوير الانهزام والتبعية ، حيث لا حول ولا قوة .
- من البيت ٣٨ : ٥٢ يتحدث الشاعر عن الآمال التي يجب أن تحيا ، فمهما بلغ الهوان فلا بد أن العز ، ومهما غاب الأقصى لا بد أن يحضر .

بعد هذا العرض لأبعاد المعنى في النص ، نتناول الأفضية الزمنية في النص على النحو التالي :

الفضاء الزمني الأول :



(هيئة الزمن في الفضاء الزمني الأول)

يزاحم الزمن [الماضي] بداية النص ، ويتخذه المبدع منطلقا لتصوير نكبة الأقصى ، ورجوع المبدع إلى الماضي ، منذ هذه البداية هو في الحقيقة رفض للحاضر [الزمن المضارع] ، فالحاضر مأساة وخزي وعار .

والشاعر في بيته الأول:

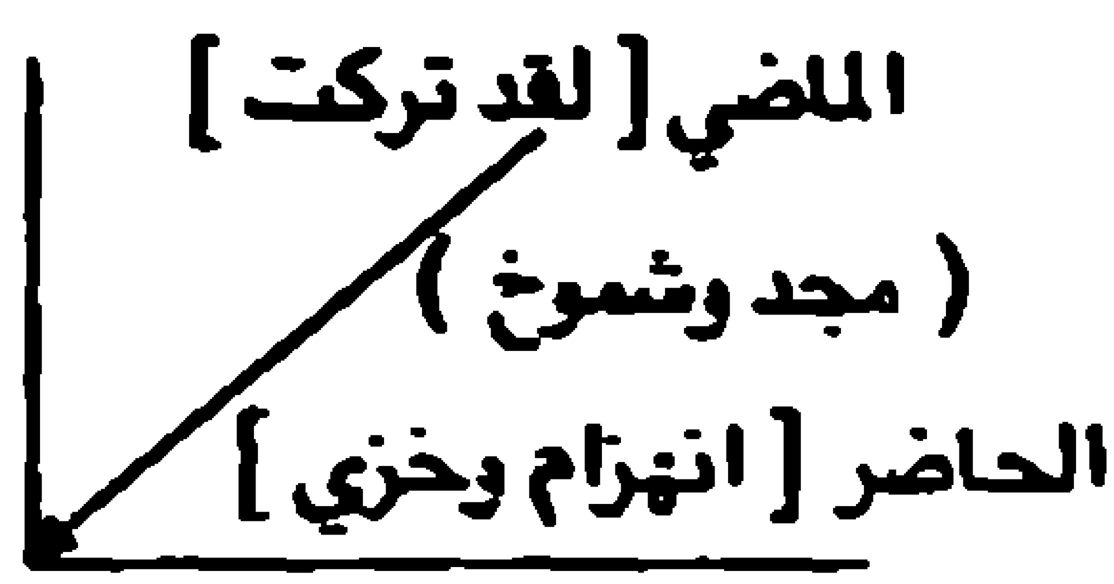
أنا المسجدُ الأقصى وهذي المرابعِ   بقايا وذكرى والأسى والفواجعُ

يجعل من [أنا] المسجد الأقصى [أنا متكسرة محطمة] بين [بقايا . ذكرى . الأسى. الفواجع]، هو[أنا] لفظي لا وجود له . و (أنا) الأقصى أنين ووجع وصراخ، بعدما أوهمنا الشاعر. حين صدره البيت الأول. بأنه أنا موجود ثابت، فغالبا ما يوجد (الأنا) ومعه الذات والقوة . ولكن المبدع يصدم المتلقي بغير ذلك حين جاوره بالألفاظ التي تسيل منها الفاجعة والندم .

لقد شكل المبدع من هذا العنوان المظلم اليائس المخزي لوحة زمنية عبر من خلالها عن حالة الهروب والفرار الآني . والمبدع وإن رسم هذه الهيئة الزمنية من خلال بيت واحد إلا أنها متسعة وممتدة . فالهجوم على الأقصى بكل وسائل الإهانة والتدمير ليس وليد اللحظة بل تمتد جذوره عبر التاريخ .

ويكتفي الشاعر بهذه المدة الزمنية الحاضرة في بيته الأول لينتقل سريعا في محراب الماضي مشكلا هيأة زمنية مجيدة تخفف عنه آثار الفاجعة وآلام الحاضر.

الفضاء الزمني الثاني :



يشكل الشاعر هيأة الزمن الثانية من خلال نسيج الماضي ، وبعد بيته الأول ، ليصنع منه وَخْزَ إبر ، وشوكا حادا في ضمائر المتلقين ،كما يفجر فيهم كل الطاقات الإيجابية للتعامل مع رسالة النص وغاياته ..

ويبدأ الشاعر مستخدما لحنا عاليا يتغنى بالأمجاد وبالعزة، وتشكل الأبيات من[٢: ١٠] هذه المساحة الزمنية .

يبتدئ البيت الثاني بهذا التعبير المحزن المبكي الذي تفوح منه رائحة الحسرة والندم :

لقدْ كنتُ بين المؤمنيَن وديعةً

على الدَّهر ما هبُّوا إلي وسَارعُوا

ولنتأمل [لقد كنت] ، " لقد " الدالة على التوكيد ، و" كنت " الهاربة نحو الماضي خوفا من حاضر مُخْزٍ.

" كنت " جبيرة تلم تكسير " الحاضر " وهششته .

ولنتأمل مرة ثانية لفظة "وديعة " :

لنرى دلالة الأمانة ووجوب الحرص عليها جيلا بعد جيل [ما هبوا إلي وسارعوا] ، وكذا دوام النهوض والسرعة نحو الأقصى للحفاظ عليه [وديعة : أمانة].

بعد ذلك يبدأ الشاعر بصنيع ذكي، وهو ما أطلقنا عليه " تحوصل الزمن " ونعني به: أن الزمن الذي يشكل منه الشاعر لوحته الزمنية يتحوصل داخله زمن آخر، فالشاعر في فضاء الزمن الأول[الماضي]نراه يحوصل الزمن [الحاضر:

المضارع]، لما لاستخدام هذا الزمن من إحياء للحدث وتجسيده ماثلا حيا، لتصل . بعد ذلك - الدلالة يقينا إلى ألباب التلقي واضحة أكثر فعالية .

وبالتأمل في الأبيات من [٢: ١١] نجد الشاعر يوزع الزمن " الحاضر " على النحو التالي :

٢- يضمون، تحرسني .　　٤- ترتج .　　٥-تواثبوا، تجود،

٧ - تجتلي ، تجلى،　　٨ -يشرق ، يملا،　　٩- تنشر ، فتصفر،

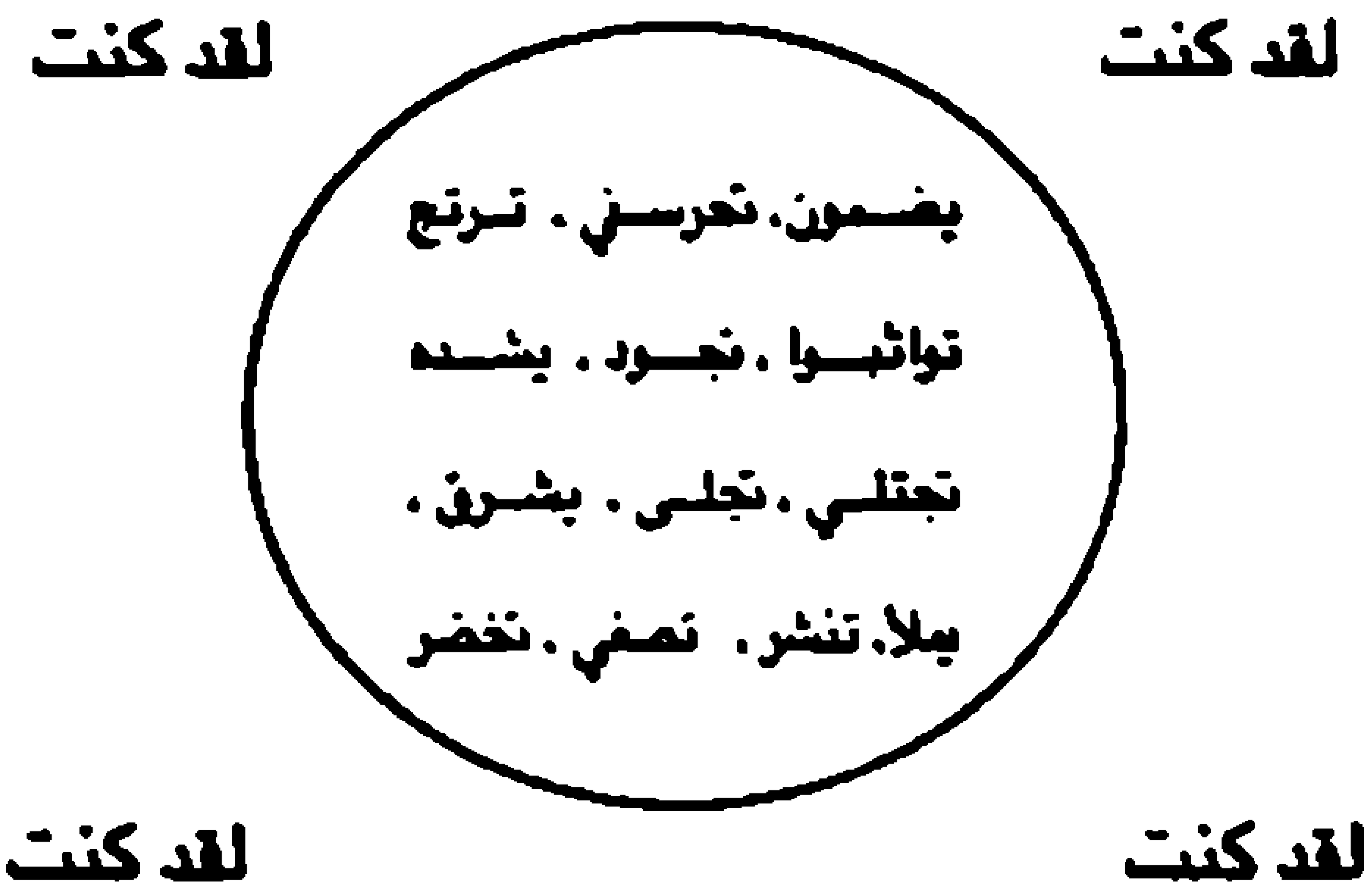
١٠ - تنشر، تحضر.

ففي البيت [٢](يضمون) عليه أحناء وأعينا، و(ترتج) المرابع من عزم الزحوف [٤]، و (يتواثب) القوم إنا أعوز السلاح [٥]، و(يشد) العهد مع الله يقين [٦] ، و(تجتلي) بالحق جنان الخلد . وكنا (تُجلى) الساحات بالاستشهاد و الدماء [٧]، و(تملأ) مواكب النور الدهر، و(تشرق) الغياهب وا لمطالع [٨] و (تنشر) المواكب رسالة ربها، و (تصغي) المسامع كلها لهذه الرسالة [٩] .

وفي في ختام اللوحة الذهنية يأتي الشاعر بثلاثة أفعال (مضارعة) :

[تنشر، تسكب، تخضر]، مكثفا بذلك هذا الحضور للمجد والعزة العربية التي هي صورة لعزة (الأقصى) ومجده .

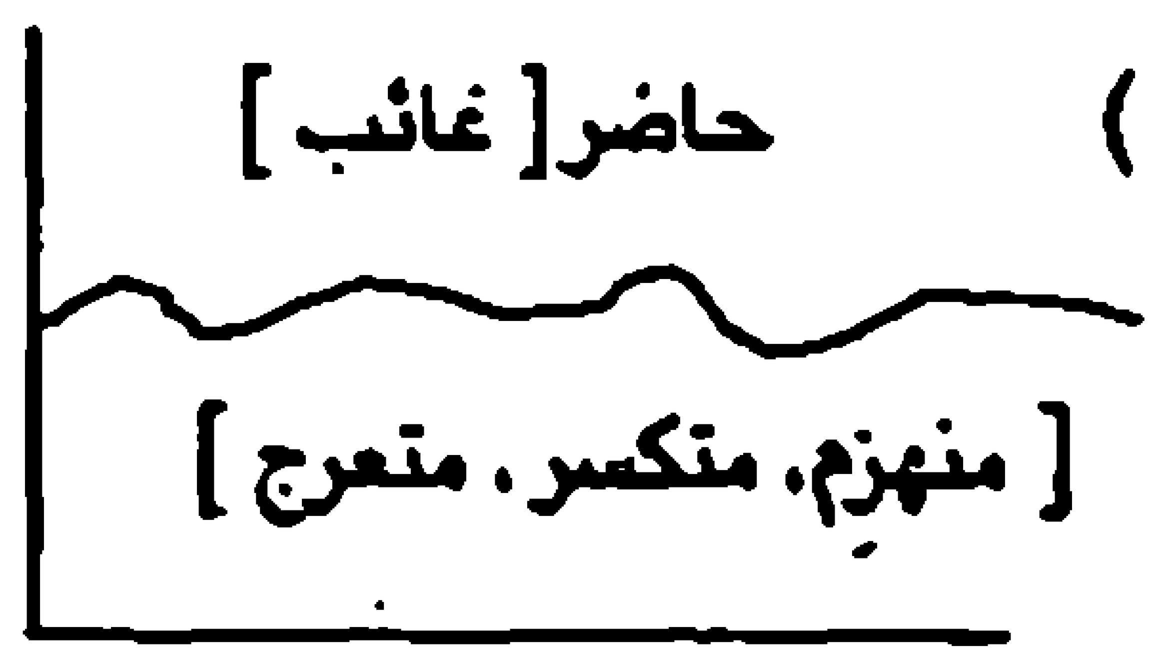
إذن هذه الأفعال التي تدور في فلك الزمن [المضارع] ، تتحرك كجزئيات داخل هذه النواة الكبرى [الماضي] ،والشكل التالي يوضح ذلك :



إن هذا الصنيع العجيب من لدن المبدع ليجعل التحاور لا ينقطع ، ما دامت هذه الحركة دائمة ، وما دام هذا الحوار بين الزمنيين قائما .

الفضاء الزمني الثالث :

(فما بال قومي غابوا وغيبوا)



يشكل هذا الفضاء الأبيات من [١١-١٩]، ويبدأ الشاعر في إرساء أسس هذا الفضاء على أكتاف هذا الاستفهام الفني الذي لا ينتهي ، فيظل يشاغل التلقي ، يقول الشاعر:

ما بال قومي اليوم غابوا وغيبوا وما عاد في الآفاق منهم طلائع

إنه استفهام غني بالتعجب المتحوصل داخل الخزي والتواري والغياب ، ويبدع الشاعر حين يصنع من الزمنين الماضي والحاضر حوارا عجيبا ورائعا ، فيبدأ هذا الفضاء بـ[الماضي] ، على النحو التالي :

١١-غابوا ، غيبوا (لاحظ دلالة البناء للمجهول وضياع الذات والإرادة).

١٢- بدلوا غابت .   ١٣ - تاهوا، حالت ،   ١٤- غاب.

١٥- كانت ، صار.   ١٧- كانت.   ١٨- أصبحت   ١٩- كان، صار.

لقد بدأ الشاعر بالزمن [المختفي] الماضي لينسجم ويتوافق مع حالة الغياب وعدم الحضور لأنصار الأقصى . وكان تكرار الشاعر للفعل [غاب] مسندا إلى " واو الجماعة " مجسدا هذه النكبة ومدويا لهذا العار . وكان بناء الفعل للمجهول أقصى بيان على هذا التناسق والتوافق الذي نحوه الشاعر.

ويأتي الزمن [الحاضر] متغلغلا بين أنسجة الزمن [الماضي]. على النحو التالي :

١٤ - تردده ، ١٦ -يضمني ، تنذبني ، ١٧-يصب ،   ١٩-يدوي ، يدوي .

وعلينا أن نلاحظ التالي :

(١) تأخر ورود الزمن [المضارع] إلى البيت " الرابع عشر "بيان واضح على سيادة حالة الغياب وعدم الحضور؛ فالقوم قد تاهوا بعدما غابوا وغُيِّبُوا .

(٢)مجيء هذا الزمن من خلال هذه الأفعال أشبه بجهاز تنبيه القلب وتنشيطه حين يراوده التوقف، وذلك على النحو التالي :

بعدما بيَّن الشاعر حالة الموت أو لنقل الاقتراب من التوقف (الموت) في البيت [١١، ١٢ ، ١٣] وذلك حين غاب القوم . ولم يعد لهم طلائع، وبتركهم الساحات غابت صنائعهم وتاهوا على الدرب بعدما مزقتهم الأهواء والمطامع. هذه إذن حالة الفقدان والتوقف عن النبض، نقول بعدما بين المبدع هذا كله، يأتي في البيت " الرابع عشر "

قائلا :

فغــابَ نــداءٌ مــا أجــلَّ عطــاؤُه

تـــردّده في كـــل أفـــقٍ مجـــامِعُ

يأتي المبدع بالفعل "[المضارع] في الشطر الثاني (ترديده في كل أفق مجامع) بمثابة الإفاقة وبث الهمة، فإن غاب النداء إلى الجهاد وصون الأقصى، بعدما كانت ترديده في الآفاق المجامعُ، ليصبح إتيان الشاعر بهذا الهيئة الزمنية إحياء للنداء ورفضا لحالة الاستسلام والغياب والانتهاء، أليس من العار أن يغيب صوتكم!، ومن قبل كان صوت أجدادكم يدوي في الآفاق قوة وعزة ومنعة !

في البيت " السادس عشر " يصنع الشاعر من خلال الزمن " الحاضر " وقدرته على التصوير والإحياء الماثل (مقابلة) ثرية الدلالة، يقول :

وفي كــلِّ يــومٍ مهرجــانٌ يضــمُّني

وتنــدبُني بــين القَصِــيدِ المَــدَامِعُ

في الشطر الأول. (وفي كل يوم مهرجان يضمني)، في كل يوم تتغنى المهرجانات بالأقصى، وبالبطولات التي تصونه وتعزه، وتتغنى بالهزائم التي تلحقها بكل من تسول له نفسه بالاعتداء عليه .

في الشطر الثاني. (وتندبني بين القصيد المدامع) بكاء وعويل على الحال الماثل ، حال الأقصى وقد أصبح كالميت يندبه أهله، وتُذرف عليه الدموع، وتنشد فيه القصائد . فاستخدام الشاعر الزمن النحوي" الحاضر "جعل من المقابلة صراعا حيا بين حالتين، حالة المجد والفخار، وحالة

الذلة والانكسار، والشاعر يؤكد هذه المقابلة التي تساهم في عدم التوقف والموات، بما ذكره في البيتين[١٧ ، ١٨]، حين قال :

وكانت دماءُ المسلمين غنيةً
تُصب وأرواحُ الشهودِ تدافع

فأصبحتْ يا ويحي أحاديثَ مجلسٍ
وأسمعُ بكّاءٍ حوتّهُ المضاجعُ

فقد أكد هذه المقابلة بوجود" أصبحت "في بداية البيت [١٨] ، بعدما كان في البيت [١٧] غنيا بأرواح شهدائه، أصبح في البيت السابق أحاديث شفوية لا واقع لها ، ولا يُسمع إلا البكاء في جنبات المجالس .

كما أكدَّ هذه المقابلة بوجود "صار" في البيت [١٩]، مع "كان" السابقة عليها . فقد كان[الأقصى]يندوي في الميادين " عزة ومجدا " . فيصير في الشطر الثاني شعارات زائفة لا وجود لها ، أصوات لا دلالة لها ولا مفهوم منها .

فلننظر كيف حوصل الشاعر الفعل [المضارع] داخل بوتقة الزمن [الماضي] . وقد صنع منه هدفا وغاية تساعد النص على بلوغ أهدافه ومراميه .

الفضاء الزمني الرابع :

ويبنيه الشاعر من خلال الأبيات [٢٠: ٢٦]، ويمثل به الشاعر فضاء زمنيا ثابتا وسط الفضاءات السابقة و اللاحقة . وهو فضاء زمني ساطع لا يتحول ولا يتغير، وذلك من خلال هذه القيمة العظمى للأقصى .

والشاعر في بداية هذا الفضاء الزمي يرتدّ ببيته الأول منه، الذي يقول فيه :

فما أنــا جــــدرانٌ تــدورُ وســاحةٌ

ولكنّنــي أفــــقٌ غنــي وواســــعُ

إلى الفضاء الزمني الأول حين يقول :

أنا المسجدُ الأقصى وهذي المرابــعُ

بقايا وذِكــرى والأســى والفواجِــعُ

ليعوض هذه الصورة الممزقة ، هذه الصورة المأسوية المفجعة، فالأقصى ليس جدرانا ولا ساحة، بل إنه غني بالدلالات، غني بالمشاعر الإسلامية التي تكتنفه، فهو مهبط الرسول (صلى الله عليه وسلم)، ومصلى الأنبياء جميعا، وذِكْره مشرَّف في القرآن الكريم.

إن الشاعر يستخدم [المضارع] ليحيي هذه المعاني، ويجعل منها صورة ماثلة تشخص أمام العقول، كما كان "للمصدر" بثبات دلالته وزمنه وجود حي، كما أن المتأمل في هذا الفضاء يرى أن الأفعال قليلة الورود بالنسبة للفضاءات الأخرى، فقد تكرر الفعل [المضارع] " ٧ " مرات على النحو التالي :

٢٠- فما أنا جدران تدور،أفق ، غني ، واسع ،٢١- يمد، حبل متين ،جامع ، ٢٢- يرف،تفتني ، ٢٣ - خفقتي ،دافع ، ٢٤- تدوي بالنداء جوامع ، ٢٥- خفق الحياة،تجيش ،[أمال غلت] ، ٢٦ ،تظل ، غنية [انتزعتني]

هكذا يدور الزمن مع الصفات والمصادر علي بيان قيمة المسجد الأقصى الذي ليس جدرانا وساحات ، بل أفقا غنيا بالإشارات والرموز الدينية كما ذكرنا سابقا ، وله من وحي الرسالة نصيب، فهو منزل جامع للمصلين، وجامع للرسول مع الأنبياء في رحلته المباركة، وله بمكة - البيت الحرام - صلة روحية غنية، صلة حية دائمة،

يخفق بالحياة وبالقدسية، زكنا بطيبة يلتمس القوة إلى الحق، والدفاع عنه، وكل القلوب المسلمة الحية تخفق بالحياة حفاظا عليه، وهو إذن - الأقصى - كما يقول الشاعر على لسانه :

تظلُّ عُروقي بالحياةِ غنيةً

إذا فتّزعتْني من ضلوعي المطامعُ

هي - إذن - الصورة الفنية الحية الثابتة المعاني، التي يصور فيها المبدع المسجد الأقصى نفسا حية تنبض بالحياة، مهما حاولت المطامع هدم هذه الروح واقتلاعها، ولا يخفى مدى الدور الكبير الذي أسهم به (الزمن) في تجسيدها، كذا الصفات والمصادر التي يبثها الشاعر في إطار هذا الفضاء .

إذن يمثل المبدع بهذا الفضاء الزمني كوكبا ساطعا، كوكبا مشرقا بالكينونة الثابتة الأركان، تلك الكينونة التي لا تهان ولا تضعف، ما دام الأقصى كما يقول الشاعر :

فمنْ مُهجةِ الإسلامِ مكةَ خفقتي

ومن طيبةَ وحيٌ إلى الحقِ دافعُ

الفضاء الزمني الخامس :

الفضاء الزمني الخامس يبنيه الشاعر من خلال الأبيات من (٢٧ـ ٣٧) حيث الانهزام والتبعية المؤداة إلى الضياع وموت الذات .

ويبدأ الشاعر هذا الفضاء بالزمن الماضي في بيتيه (٢٧ - ٢٨)

ونادى منادٍ حسْبُنا كسْرةٌ هنا

ونادى سواهُ نرتجي ونُصانعُ

وطافتْ على الـدنيا الهـزائمُ كلُّهـا

شعارٌ يـدوّي أو ذليـلٌ وضـــارعُ

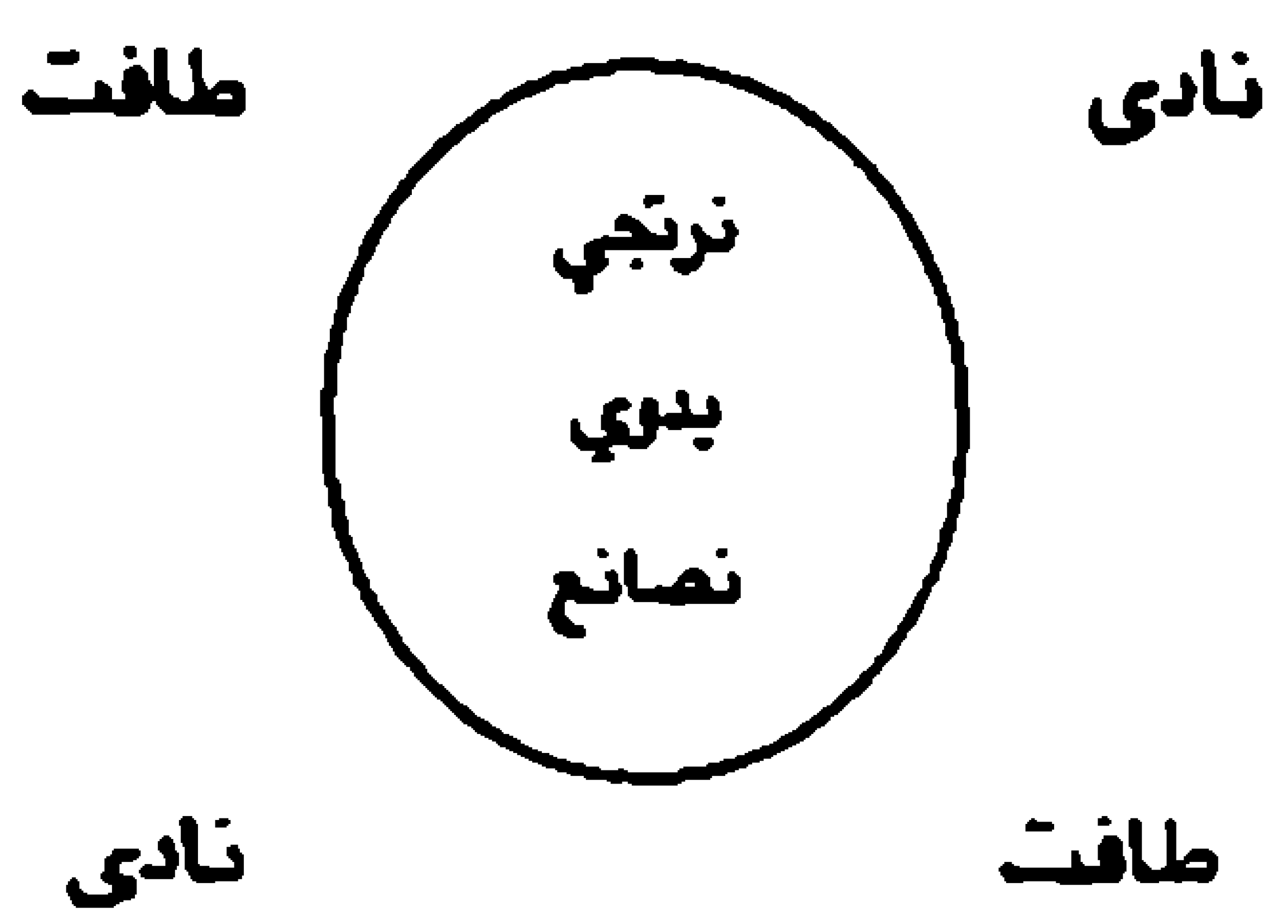
إن استخدام الشاعر في بداية هذا الفضاء الزمني الماضي[نادي ، طافت] ليؤكد أن الدعوة إلى النهوض والجهاد ليسا وليد الحاضر، لكن المبدع يصدم المتلقي حين يفرغ هذا النداء من مضمونه، فنراه يحبسه في إطار الماضي [المنتهي] ، فهو نداء لا غاية من ورائه، نداء إلى آذان صمَّت ، وقلوب غفلت، بل ران عليها الجبن والضعف، نداء يشكله صوت دون مضمون، طالما أننا :

* [نرتجي ونصانع] البيت : ٢٧ .

وطالما أن هناك :

* [ذليل ، ضارع] البيت : ٢٨ .

في إطار هذين البيتين نجد المبدع يحوصل [الزمن الحاضر] داخل فضاء الزمن الماضي الذي بناه . كما ذكرنا . من خلال الفعلين [نادى . طافت]. كما يبينه الشكل التالي :



لقد حوصل الشاعر الفعل [يدوي] داخل إطار الزمن "الماضي" كما بينه الشكل السابق . وأكد من خلاله أن هزيمة الأقصى هي هزيمة الدنيا كلها، وأحيا هذه الهزيمة

بهذا لفعل الثري الدلالة ، فـ (يدوي)صوت عال مطرق للآذان بغير لطف ، لتصل الرسالة بعد ذلك قوية يسمعها القاصي والداني، لتفعل فعلتها في أنفس الشرفاء المناضلين، ولتولي حيل الرجاء ولتمت أشكال المصانعة الذليلة .

و ينتقل الشاعر من البيت [٢٩] إلى آخر هذا الفضاء الزمني ليشكل الزمن الحاضر خاصية هذا الفضاء ، على النحو التالي :

٢٩ - تشد، يختالني ،	٣٠ - تدار ، تنازع،	٣١ - تدار ، تعلن ،
٣٢-يطوي ، يدوي ،	٣٣- تمزق، تنزع ، يطلب،	٣٤ - يقولون، يجرون،
٣٥ - يقولون،	٣٦- يفاوض،	٣٧- يقولون .

ولنتأمل هذه الإبلاغية العظيمة لدور الزمن الحاضر في هذا الفضاء الذي جسم وصنع شريطا مصورا حيا أمام العين والخاطر لصيبة الأقصى ، وماحل به ، وما دار حوله من مفاوضات ومحاورات .

ويبدع الشاعر في تمهيد لهذه اللوحة التصويرية حين جعل النداء لمساندة الأقصى وإحيائه مرة أخرى صوت ذليل ، وضارع لا قيمة له ، شعار يدوي لا واقع له .

يبدأ الشاعر هذه اللوحة ببيان وعرض سماتها وخصائصها ، فهي سمات عار ، وخصائص ذليل ، فقبضة المجرم تشد ، والأهواء تتنازع لا استواء لها ، حيل المكر والماطلة تدار ، و الآمال لا تحقيق لها ، وأوصاله تمزق ، وتنزع مهجته ، وكل المحاولات مجرد أقاويل تقال ، ومفاوضات خادعة ماكرة .

إن حال الأقصى أشبه بالشاة التي يتفاوض عليها ذئب وثعلب ، وهي مفاوضة نهايتها الموت والانتهاء .

ويأتي البيت الأخير يدوي في فلك هذا الزمن بهذا الفعل الغائر الدلالة (يقولون) الذي تكرر أربع مرات في بداية الأبيات"٢٤،٢٥،٣٦،٢٧" ليزيد الأمر مرارة ويجسم مثلها الذي ساقه الشاعر :

يقولونَ أهْلُ الدارِ أَدرى بحالِها ولَينَ همْ ؟ إنّي إلى الله ضارعُ

ولكن أين أهل الدار؟ غائبون أحياء أموات.ويكون الاستفهام (أين هم)

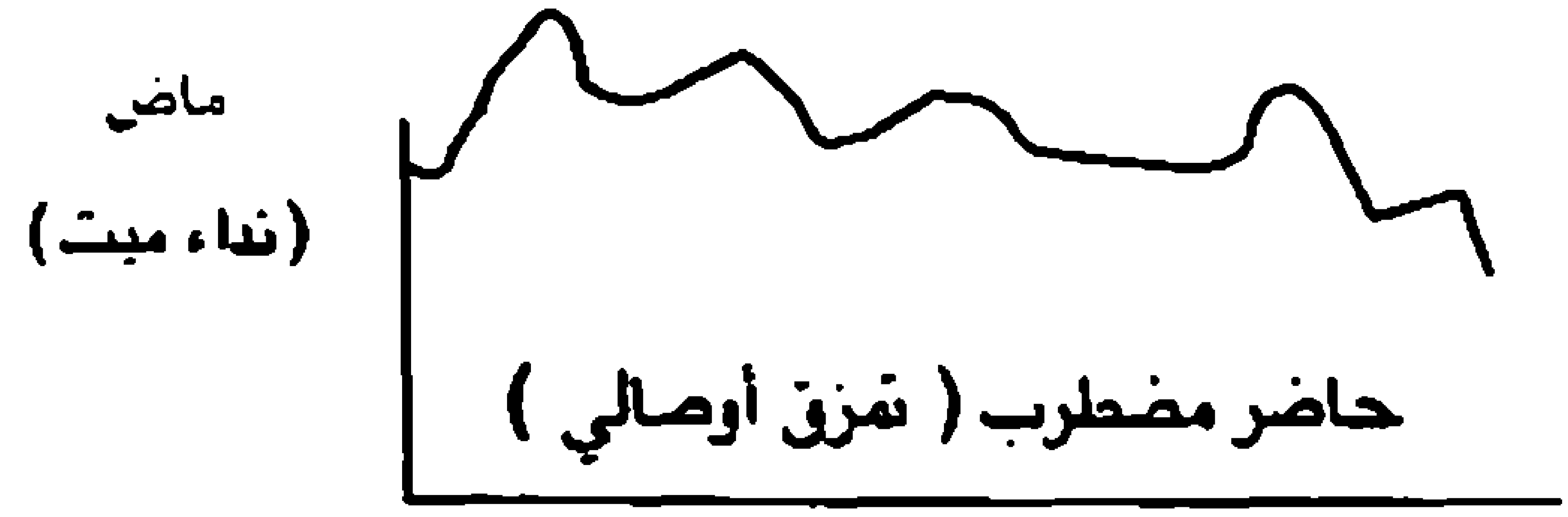
استفهاما غاية في الأسف والخجل . لذا كان القرار تجاه الأقصى :

(إنّي إلى الله ضارع) .

لقد صنع الشاعر في بداية هذا الفضاء الزمنى حوارا بين الزمنيين [الماضي والحاضر] ، حوارا مهد الزمن [الماضي] من خلاله للزمن [الحاضر] قدرته على الإيحاء والتصوير الثري لجريمة السكوت ، وموت النداء الذي صدره الشاعر في بداية هذا الفضاء ، لذا وجدنا اللوحة تعرض الأقصى بين :

[الشد و الجذب ، والتنازع و الطي ، ودوي الشعارات وتمزيق الأوصال ، والقول الأجوف ، والتدمير والتفاوض الخادع] ، صورة إذن هي حية أمام أعيننا وخواطرنا، تهز نخوتنا ، وتقلق مضاجع الشرفاء ، ليهبوا ناهضين من أجله .

نستطيع في النهاية أن نتبين هيئة الزمن في هذا المحور على الشكل التالي :



الفضاء النصي السادس :

ويشكله الشاعر من جزئيات الأمل . والحضور الذي يعيد الكرامة . ويعيد حبة الأقصى العزيزة . ولقد بني الشاعر هذا الفضاء من الأبيات [٣٨ إلى ٥٢] نهاية النص .

لقد بدأ الشاعر في تشكيل هذا الفضاء بالروح الإيجابية بعد حالة السلب والشعور بالضياع . تلك الحالة التي رسمها في بيته : [٣٧] .

يقولون أهلُ الدارِ أدرى بحالها　　　وأينَ همْ إنّي إلى الله ضارعُ

يبدأ الشاعر في وضع أسس هذا الأمل في العودة من خلال أهل (الأقصى) : المسلمون جميعا . وحتى لا ينمو اليأس وتتوغل مشاعر الانهزام . يبدأ سريعا في البيت [٣٨] ببيان حيثيات هذا الأمل . قائلا :

وأهلي يوما أهلي سوى أمةٍ لها　　　مِن الله عزمٌ في الميادين جامعُ

إنها أمة الإسلام التي تأبى الذل . والهوان . الأمة التي وصفها في أبياته التالية بالبنيان العالي المانع [٣٩] :

وصفٌ يشــــدُّ المــؤمنين جمــيعَهمْ

كأنهم البنـــيانُ : عــالٍ ومانـــعُ

وإن لم تقم أمة محمد فلا كيان لغيرها [٤٠] :

إذا لم تقمْ فــي الأرضِ أمــةُ أحمــدٍ

فكلُّ الذي يرجى على الساحِ ضــائعُ

يتحول الشاعر بعد ذلك مخاطبا الأقصى بأنه لن يكون وحده. إنه لن يضيع. وفي إطار هذا الخطاب يلعب (الزمن) دوره البالغ المدى في بيان هذا المحور بين " المبدع " و" المرسل إليه " [الأقصى] . على النحو التالي :

٣٩ -يشد. ٤٠ - يرجى (لم تقم). ٤١ - كلما (خطرت وشدني).

٤٢ -تشد ، تصارع ، [ترامت]. ٤٣ - تمر، توقظ ، [علمت] .

٤٤ - وأطأطأ، و أنثني ، [ما خطرت]. ٤٥ - أصغي ، تهزني.

٤٦ - يعد، يردده، ٤٧ - تهيج . ٤٨ - يدريك .

٤٩ -تتدافع [رجعت ، ناداني ، عدت] ٥٠ - يحجز، [قال] .

٥١ - يتابع ، [جرت ، أوقدت] . ٥٢ - تخوض، تعتلي ، تدوي] .

٥٣ - حق ، ساطع [مصادر] .

وعلينا أن نلاحظ :

إن الزمن النحوي " المضارع" يشكل النسبة العالية دون إحصاء ، وبالتالي يشكل (الزمن الحالي) ماهية هذا الفضاء الأخير، وقد أراد الشاعر من خلال ذلك أن يؤكد الحضور لأنصار الأقصى ، وعدم غفلتهم عنه، كما استطاع الشاعر من وراء هذا الزمن أن يولد زمنا غائبا [متحوصلا] في الحقيقة ، هو [زمن المستقبل]. فلن يضيع الأقصى أبدا مادامت الأمة حية ، مادامت ذكراه حية توقظ الأمة :

تَمُرُّ مع الذكرى لتوقظَ أمَّةً وحولكَ غافٍ لو علمتَ وقابعُ

ويطرح الشاعر هذا الزمن من خلال بيته الأخير الذي يؤكد فيه وجود هذا الحق في كتاب الله ، ومادام كتاب الله حيا باقيا ، فسيظل هذا الحق مستقبلا حيا باقيا :

فلسطينُ حـقُ المسـلمين جميـعِهِم

وهـذا كتـابُ الله بـالحقِّ سـاطعُ

النص الثاني

البنية الزمنية وصراع المعاني

في القوس العذراء

وإني لمحدثك الآن عن رجل من عُرْض البشر يتعيش بكد يديه ، صابر الفاقة عامين، يعمل عملا يُفْلِتُ نفسا من الغنى إليه، أغواه ثراء يبهره، فما كاد يُسْلمه للبيع حتى بكى عليه .

لم أعرفه ولكن حدثني عنه رجل مثله عَمَلهُ البيان . ذاك فطرته في يديه وهذا فطرته في اللسان

***

هذا عامر أخو الخضر : توجَّست به الوحشُ من عِرفانها شـدةَ نقمتـهِ، جاءت ظامئة في بَيْضَة الصيف، فراعها مجثَمهُ في قُتْرته قليل التلاد، غير قوس أو أسهم، خفيُّ المهاد غير مقلة تتضرَّمْ تبيَّنتْ لمح عينيه، فانقلبـت عن شريعة الماءِ هاربةً، ذكرت نكاية مرْماهُ، فآثرت ميتةَ الظمأ على فتكة الأسهم الصائبة .

وما عامرٌ وقوْسُهُ ؟

١- فدَعِ الشَّماخَ يُنبئك عن قوْسها البـائس فـي حيـثُ أتاهـا

٢- أيْـن كانـتْ فـي ضـمير الغَيْـب مـن غيـل نماهـا ؟

٣- كَيْـف شـقَّتْ عينُـهُ الحجْـب إليهـا فاجْتباهـا ؟

٤- كيْـف ينْفُـلُ إليهـا فـي حشـا عـيص وقاهـا ؟

٥- كيــف أنحــى نحوهــا ميراثــه حتــى اختلاهــا ؟
٦- كيــف قــرّتْ فــي يديــه ، واطمأنّــتْ للفتاهــا ؟
٧- كيــف يستودعُها الشــمسَ غــامين .. تــراهُ ويراهــا ؟
٨- كيــف ذاقَ البــؤس .. حتــى شــربتْ مــاءَ لحاهــا ؟
٩- كيــف ناجتــه .. وناجاهــا .. فلاقــت .. فلوهــا ؟
١٠- كيف سوّاها ..وســوّاها ..وسَــوّاها فقلفــتْ ..فقضّــاها ؟
١١- كيــف أعطتــه مــن اللّــين ، إذا ذاقَ هواهــا ؟
١٢- أيُّ تكلّــى أعولــتْ إذْ فــارقَ الشــهمُ حشــاها ؟
١٣- كيــف يرضــيه شــجاها ؟ كيــف يصــغي لبُكاهــا ؟
١٤- كيــف ريــع الــوحشُ مــن هــاتف ســهمٍ إذ رماهــا ؟
١٥- كيــف يخشــى طارقــا . فــي ليلــة يهمــي نــداها ؟
١٦- كيــف رداهــا حريــر البــزْ حرصــا وكســاها ؟
١٧- كيــف هزّتْــه لفتاهــا ؟ وتغــالى وتبــاهى ؟
١٨- كيــف وافــى موســم الحــج بهــا ؟ .. مــاذا دهاهــا ؟
١٩- أي عينٍ لمحتْ سرَّهُما المُضمَرَ ؟ .. بــل كيــف رآهــا ؟
٢٠- انبــرى كالصــقرِ يــنقضُّ إليهــا .. فتاهــا !!
٢١- مَسّــها ذو لهفــة تخفــى ...، وإنْ جــازتْ مَــداها
٢٢- قــالَ : ســبحانَ الــذى ســوّى !! وأفــدي مــن براهــا
٢٣- أنت ..!! بعتيها .. نعم إن شــئت !! (تضمــا وســفاها)
٢٤- قال : بالتبْر .. وبالفضة بــالخزّ .. ومــا شــئت ســواها
٢٥- بثيــاب الخــال .. بالعصــب الموشّــى .. أتراهــا ؟
٢٦- وأديــم المــاعز المقْــروظ .. أربــى مــنْ شــراها !
٢٧-إكيف قال الشيخ؟ كلا إنها بعضى والمال؟ بل المــالُ فــداها
٢٨- إنها الفاقةُ والبؤسُ !! نعمْ ! هــذا غنــى !! كــلاّ وشــاها

٢٩- بلْ كفلتي فاقةً لا اكيّفَ أنسَاها ؟ .. وأنّى ؟! وهواها]
٣٠- لمْ يكدْ .. حتّى رأى ناساً ، وهمَسا وشفاها :
٣١- بايع الشّيْخ ! أخاك الشّيْخ ! قدْ نلتَ رِضَاها !!
٣٢- إنّهُ ربْحٌ .. ! فلا يفلتْكَ ! .. أعطى واشْتراها
٣٣- ورأى كفّيه صفراً ، ورأى المال .. فتَاها
٣٤- لمحةً .. ثُمَّ تجلّى الشّكُ عنْهُ .. فبكَاها !
٣٥- ورثاها بدُمُوع ، ونحِيه ! كيف رثاها ؟!
٣٦- فتولّى .. وسَعير النّار يُخفي ولظاها !
٣٧-حسرة تطوى على أخرى فأغضى وطَواها!

•••

فاسمعْ إذنْ صدَى صوتِ الشّمّاخ :

٣٨- تَجاوبُ عنهُ كُهُوفُ القُرُون تَرتدّ فيها كأنْ لم يَزلْ
٣٩- وأوفى على القمَم الشّامخَات جبَالٍ منَ الشّعْر منْها استَهلْ
٤٠- تحدّر أنغامُه المرسلاتُ ، أنغام سَيْلٍ طغى واحتفلْ
٤١- رأى حُمر الوحْش فابتزّها بلابلِها منْ حديث الوَجَلْ
٤٢- رآها ظمَاءً إلى موردٍ ففزّعها عنْه خوفٌ مثلْ
٤٣- فطَارت سراعًا إلى غيره بعدْوٍ تضرّمْ حتّى اشْتعلْ
٤٤- فلم تدنُ حتى رأتْ صائدين فصدتْ عن الموتِ لما أهلْ
٤٥- فكالبرْق طارتْ إلى مأمن على ذى الأرَاكة صَافي النهلْ

- فحلاهَا عن ذى الأرَاكة عامرٌ
أخُو الخُضْر يرمي حيثُ تكْوى النّواحِزُ
- قليلُ التّلاد غير قوسٍ وأسهُمٍ
كأن الذى يرمي من الوحْش تارِزُ

- مظلا بـزرق مـا يـداوى رميـهـا
وصفراء من نبع عـليـها الـجـلائـز

٤٦- فكيف تدسّس هـذا البيـانُ حتـى رأى بعيـون الخمـر ؟
٤٧- وكيف تغلغل هذا اللسـانُ وبيْن عـن رلجفـات الحـذرْ
٤٨-ثواها عن الرّيّ عزلتها أخا الخضر،عزلان من قـدّ علـلْ!
٤٩- وعلّمها أين تكوى القلوب بنـار الطبيب لـداء نـزلْ !
٥٠- وأن الخصاصة قوسُ البئيس إذا أنفذت السَّهْمَ عنها قتـلْ !
٥١- يُسابقُ مُستنهضـات الفـرار فيقتلها قبـل أنْ تنتقـلْ !
٥٢-فيدركها الموتُ مغروسة قوائمُها في الثـرى .لـمْ تـزلْ !
٥٣- وعزلهـا لهـنّ السّـهامْ : زرق تـلألأ أو تشـتعلْ !
٥٤-وصـفراءُ فاقعـة ، إذْ كـرتْ مصـارع آبـائهن الأولْ
٥٥-سهامٌ ترى مقتل الحائمات وقوسٌ تطـلُ بحـتف أظـلْ!

- تخيّرهـا القـواس مـنْ فـرْع ضـالّه
لهـا شـذب مـن دونهـا وحـواجزْ
- نمتْ في مكـان كنهـا ، فاستوتْ بـه
فمـا دونهـا مـنْ غلبهـا متلاحـزْ
- فمـازال ينجـو كـل رطـب ويـابس
وينغـلُ .. حتـى نالهـا وهـو بـارزْ
- فـانحنى عليهـا ذاتَ حـدٍّ غُرابُهـا
عـدو لأوسـاط العضـاه مشـارزْ
- فلما اطمأنـتْ فـي يديـه .رأى غنـى
أحـاط بـه و أزور عـمّـنْ يـحـاوزْ

٥٦- تخيرها بـأنس ، لـمْ يـزل يمـارسُ أمثالهـا مُـذْ عقـلْ
٥٧- تبينها وهي محجوبـة ، ومـن دونهـا سـترها المنسـدلْ

٥٨- حمَاهَا العيـون فالخطأتهـا إلـى أن أتاهَـا خبيـر عضـلْ
٥٩- رأى غادة نشئت في الظلال ظـلال النعـيم فصـلّى وهـلْ
٦٠- فنادته من كنها فاستجاب : لبيك ! (يـا قـدها المعتـدلْ)
٦١-ستـور مهذلـة لونهـا وخرانـها كرمـاح الأسـلْ
٦٢- يبيسٌ ورطبٌ وذو شـوكة فاشـرطها نفسـهُ .. لـم يبـلْ
٦٣- وسلّ لمنلنا من البـاترات . واتغـلّ عاشـقها المختبـلْ!!
٦٤- يحتُ اليبيس ويؤذي الرّطبَ وينفضُ فـي ظلمـات تضـلْ
٦٥-فهتك استارها بارزاً إلى الشـمس .قـد نالهـا ! حيهـلْ !!
٦٦- فألحى إليها اللسان الحديدَ يتـرقٌ .. وهـو خصـيم جـدلْ
٦٧- عـدوٌ شـريس لـه سـطوة بكـلٌ عتـي قـديم الأجـلْ
٦٨- فأثكل أما غرتها النعيمَ وراحَ بهـا وهـوَ بـادي الجـذلْ
٦٩- فلمّا أطمأنّتْ علـى راحتيـه ، وعيْنـاهُ تسـترقان القبـلْ
٧٠- رقاهـا فـأحيى صـبابها بتعويـذة مـنْ خفـي الغـزلْ
٧١- فناجته فاهتز من صنوة ن ومـن فـرح بـالتقي المقتبـلْ
٧٢- واعـرضَ عنْ كل ذي خلّة غنـيّ بـالتي حازهـا واتفتـلْ

- فمظعنهـا عـامين مـاء لحائهـا
ويتنظـرُ منهـا : أيهـا هـو عـامزُ
- أقـام الثقـافُ والطريـدةُ درأهـا
كما قوّمتْ ضغن الـشمـوس الـمهـامـزُ

٧٣-منعُ الشمس عامين حتّى تجفُّ وتشربَ مـاء لحاء خضـلْ
٧٤ -وفي البؤس عامين يحيى لها ويحييه منها: الغنى والأمـلْ
٧٥- تردد عامين من كهفه إلى مهـدها ، عنـد سـفح الجبـلْ
٧٦- يغنى لها ، وهو بادي الشقاء بادي البذاذة حتـى هـزلْ
٧٧- يقلبها بيدي مشـفق لهيف لطيـف رفيـق ، وجـلْ

٧٨- يُعَرضُها للهيب الهجير ، رزوفاً بهـا ، عاكفـا لا يمـلْ
٧٩- فلما تمحص عنها النعـيم واشـتد أملـودها و اتفتـلْ
٨٠- عصته وساءته لخلائقها نشوزا فلمـا التـوت كـالمـدلْ
٨١- أعد الثقـاف لـها عاشـق يؤدبـها أدب الممـتثلْ
٨٢- وعض عليها فصـاحت لـه ، فأشـفق بشـفاقة واتجفـلْ
٨٣- فجسّ خفاظته واستغلظت ، فعضّ بـأخرى، فلـمْ تمتثـلْ
٨٤- فألقى الثقافَ ... وأوصى الطريدة أنْ تستبد بها ، لا تكـلْ
٨٥- وألقمَـها قذُها ، فانبـرت تُخاشِنُـها بغليظ مَحـلْ
٨٦- يجرّدها من ثياب العناد،ومن درعها الصخب حـتى تَـذلْ
٨٧- فلمــا تعرّت له حرّةً وممشـوقةً القدّ ريّـا، جفـلْ
٨٨- وسبّح لما استهلت له، ولان لـه ضِغْـنُها.وابتـهـلْ

- وذاق .. فأعطتْـهُ مِـن اللّـين جانبـاً
كفى ..ولها أن يَغْرقَ السـهمَ حـاجـزُ
- إذا انبضَ الرامـونَ عنْهـا تَرنّمَـتْ
ترنُّـم ثُكلـى أوجـتْها الـجـنائـزُ
- هتوفٌ.. إذا ما خالط الظبْى سـهمُها !
وإنْ ريعَ منها أسلمَتْـه الـنّـوافزُ

٨٩- أطاعته من بعد أن لوّعتـه بالوجـد عـامين حتـى نَحـلْ
٩٠- يزلزلـه أمـل يسـتفزُ فـي قيـد بُـؤس يميـتُ الأمَـلْ
٩١- فلمّا أذاقته ، إذْ ذاقهـا ، هـوى أضْـمَرته لـه لـم يَـزلْ
٩٢- تبـيّن إذ رامهـا ، حـرة حَصـاناً ، تعـف فـلا تبتـذلْ
٩٣- تلـين لأنبـل عشّـاقها ، وتـأبى عليـه إذا مـا جهـلْ
٩٤- فأغضى حياءً وأفضى بها إلى كهفـه خاطفـا، قـدْ عجـلْ

٩٥- فأهدى لها حبلة صاغها بكفيْه ، وهو الرفيقُ العمِلْ
٩٦- تخيرها من حشا لحْوْب ، رآها لدى أمّها تستظلْ
٩٧- أعدَّ لها وترًا كالشُعاع حرًا .. على أريَج قد فُتلْ
٩٨- فلما تحلت به ، مسّها فحنّت حنين المشوق المُضَلْ
٩٩- فكفّلها من بني أمّها صغيرًا ، تردى بريش كمَلْ
١٠٠- له صلعة كبصيص اللهيبِ من جمرة حية تشتعلْ
١٠١- فضمّت عليه الحشا رحمةً وكانت تكلّمه . لو عقلْ!
١٠٢- فجُنّ جنون المحبّ الغيور..! فانتفضْ عنها لبِيٌّ ضلْ
١٠٣- أرنّت تُبكّي أخاها الصغيرَ ويحي! أخي! ويله! أين ضلْ
١٠٤- فظلّ يفجعها : أن ترى جنائز إخوتها .وا ثكلْ!
١٠٥- فأعرضَ ظبيٌ فنادى به أخوها وناداته:ها!قد قُتلْ
١٠٦- وقفاه ظبي فصاحت به فخارتْ قوائمُهُ ، فاضمحلْ
١٠٧- فأتيا يسألها : هل رضيتَ بثكل الأحبّة ؟ قالت : أجلْ
١٠٨- فباتا بليلةٍ مشوقةٍ تُبادلُ عاشقَها ما سألْ

- كأن عليها زعفرانًا تميرُهُ
خوازنُ عطّارٍ يمانٍ كوانزُ
- إذا سقط الأنداءُ صِينتْ وأشعرتْ
حبيرًا ولم تُدرَج عليها المعاوزُ

١٠٩- يغازلُها وهي مصفرّةٌ عليها بقيةُ حزنٍ رحلْ
١١٠- تنسمهُ عطرها ، والشذا شذا زعفرانٍ عتيقِ الأجلْ
١١١- توارثَه الغيدُ بكنزتِهِ لزينتهنّ ، خفيّ المحلْ
١١٢- فساهرها يزدهيه الجمالُ ويُسكِرهُ العرفُ حتى ذهلْ
١١٣- فنادته : ويحك ! أهلكتني ! أغثني هذا الندى قد نزلْ

١٢٨- وملك تعنّى وطاغ عتا وحُر أبى وحريص غفلْ!

١٢٩- فتمتم بينهم صارخ : بقاءٌ قليلٌ !! ودنيا دُولٌ !!

١٣٠- فعرشٌ يخرُّ، وساع بقر وساق بميلٌ ونجم أفلْ !!

١٣١- زهدتُ إليك وفارقتهم لخُلاء عهدِ الصبا والجدلْ

١٣٢- فنعم الصديق!ونعم الخليل ونعم الأنيس ونعم البدلْ

١٣٣- صديقٌ صداقتها حُرة ، وخل خلالتُها لا تُملْ!!

١٣٤- رغبنا معا عن غوى الخطوب،وعن كلّ واش وشى أو عذلْ

١٣٥- وعنْ فتنة تذهل العاشقين ، تضئ الدُجى لدبيب المللْ

١٣٦- وطال الزمانْ ، فحنت به إلى الحج داعية تستهلْ

١٣٧- أذان من الله !كيفَ القرارْ؟ وأين الفرارْ؟وكيفَ المهلْ

١٣٨- تُردّدهُ البيدُ بينَ الفجاج ، وفوقَ الجبال ،وعند السُبلْ

١٣٩- أصاخ لهُ ، وأصاخت له ولبته ، فلبت وامتثلْ

١٤٠- وطارا معًا كظماء القطا ، إلى مورد زاخر مُحتفلْ

١٤١- فوافى المواسمَ. فاستعجلت تُسائلهُ:منْ أرى؟وأين ضلْ ؟

١٤٢- أسرّ إليها : أولاك الحجيجُ !! فلبى لرب تعالى وجلْ

١٤٣- ونادتهُ جافلة : ما ترى ! أجذوة نار أرى لمْ تقلْ؟

١٤٤- فما كادَ حتّى رأى كاسرًا تقاذف من شعفات الجبلْ

١٤٥- يدانى الخطا ،وهو نار تؤج ويبدى أناة تكف العجلْ

١٤٦- ومدٌ يد لا تراها العيون، أخفى إذا ما سرت من أحلْ

١٤٧- ونظرة عين لها روْعة ، تخالُ صليل سيوف تسلْ

١٤٨- فلمّا أطلّ وألقى السلامْ ، وأفتر عنْ بسمة المختتلْ

١٤٩- وقالَ : أتنتَ ؟! ويمنى يديه تمسُ أناملها ما سألْ

١٥٠- رأى يائسا مالهُ حزمه تكفُ أذىً عنه.، بؤسَ وذلْ

١٥١- وقالَ:عذيكَ !ماذا حملتَ ؟ولماذا تنكبت يا ذا الرجلْ ؟!

١٥٢- وأفدي الذي قدْ بــرَى عودهــا.وقوّم مُنآدها،واعتمــلْ !!
١٥٣- فهزّتهُ ما كرةً ، لم يزلْ يتيهُ بهــا السّــمْعُ حتّــى غفــلْ
١٥٤- فأسلمها لشديد المحال ، ذليق اللّسان ، خفــــيّ الحيــلْ
١٥٥- فلمّا ترامــتْ علــى راحتيْــه ، ورازَ معاطفهــا والثّقــلَ
١٥٦-دعتْ: ياخليليَ ! ماذا فعلتَ ؟ أأسلمتني؟ لســواك الهبــلْ!!
١٥٧- فخالسنَها نظرةً خفضــتْ غــوارب جــأشٍ غــلا بالوهــلْ
١٥٨- وقالَ :لكَ الخيْرُ! فديْتني بنفسك ! بــاري قســيْ! أجــلْ!
١٥٩- فبعني إذنْ !!
-هي أغلى عليَّ ، إذا رُمتَها ، منْ تــلادٍ جلــــلْ !
١٦٠- فقال:نعمْ! لك عندى الرّضى،وفوق الرّضى ويلــهُ مــنْ مُضــلْ!
١٦١- فهلْ تشتريها ؟!
- نعمْ اشترى
- لك الويلُ مثلك يوما بخـــــــلْ !
١٦٢-فديتك !أعطيتُ ما تشتهيه ! مابي لفقــر ولا بــي بخــلْ !
١٦٣-فنادته،ويحك!هذا الخبيث ! جدني إليــك ، ودعْ مــا بــذل
١٦٤- فباسمَها نظرة ثم ردّ إلى الشّيْـــخ نظرةَ ســخْرٍ مَطـــل
١٦٥- بكمْ تشتريها ؟!
فصاحتْ به: حذار ! حذار ! دهاك الخبــلْ !!
١٦٦- لهُ راحة نضحتْ مكْرها على ، فــدع عنْــك ! لا تغتفــلْ
١٦٧- فقالَ : إزاء منَ الشّرْعبيْ وأربعَ منْ ســيراء الحُــــللْ
١٦٨- برُودٌ تضن بهن التّجارُ إذا رامهــنْ مليـــك أجـــلْ
١٦٩-ومنْ أرض قيصر خمر ثمان جلاها الهرقلي،مثــل الشّــعلْ
١٧٠-ثمان تضئ عليكَ الدُّجى ! إذا عمي الــنّجْمُ ، نعــم البــدلْ
١٧١- وبردان من نسج خالٍ ، أشف وأنعمُ منْ خدّ عــذْراء بــلْ

١٧٢- إذا بسطا تحت شمس النهار، فالشمس تحتهما ليس ظل

١٧٣- وتسعون مثل عيون الجراد .. براقة كغدير الوشل

١٧٤- كمرآة حسناء مفتونة كرأس سنان حديث صقل

١٧٥-أجل وأديم كمثل الحرير يطوى وينشر مثل الخضل

١٧٦- وحولهما زفرات الزحام وأذن تميل ، ورأس يطل

١٧٧- وغمغمة وحديث خفي ونغيه زار ، ورأت سأل

١٧٨- وعاشقة في إسار السوام وعاشقها في الشراك احتبل

١٧٩- تناديه ملهوفة تستغيث ضائعة الصوت عنها شغل

فظـل ينـاجي نفسـه وأمـيـرها

أيـأتي الـذي يعطـى بهـا أم يجـاوز

فقـالوا لـه بـايع أخـاك ولا يكـن

لك اليوم عن ربح مـن البيع لاهـز

١٨٠-أعوذ بربي ورب السماء والأرض!اذا يقول الرجـل ؟!

١٨١-أجن ؟! نعم لا! أرى سورة من العقل لا خلجات الخبل!

١٨٢-وعيني صقاء نماء الفلات ، و عرنين أنف سما واعتدل

١٨٣- وجبهة زلك ، نمـاه النعيم فـي سؤدد وسـراء نبل

١٨٤-أيعطى بها المال ؟هذا الخبال! قوس ومال كهـذا ؟ ثكـل !

١٨٥-ويارب !يارب ! اذا أقول ؟ أقول نعـم ! لا فهـذا خطـل

١٨٦- أبيع !! وكيف ! لقد كادني بعقلي هذا الخبيـث المحـل

١٨٧-أفارقها! ويك!هذا السفاه! قوسي! كـلا !خـديني وخـل!!

١٨٨-أجل!! بل هو البؤس باد علي! فأغراه بي! ويحـه!مـا أضـل!!

١٨٩- يسامني المال عنها ؟! نعم! إذن لبس البـؤس حـرا أذل

١٩٠- إذا ما مشى تزدريه العيون، وإن قال رد كأن لـم يقـل

١٩١- نعم ! إنه البؤس !! أين المفر من بشر كذناب الجبـل ؟!

١٩٢- ثعالب نكر تجيد النفـــاق حيث تـرى فرصــة تهتبـــل
١٩٣- كلاب معودة للهـوان تبصـبص بـين يـدى مـن بـذل
١٩٤-فويحى من البؤس! ويل لهم!أرى المال نبلا يطى السفل
١٩٥- فخذ ما أتيت به .. !! إنـه مليـك يخـاف ، ورب يجـل
١٩٦-وسبحان ربى! يدى !ما يدى ؟ بريت القسى بها لم أمـل!
١٩٧-حباتى به فاطرالنيرات وبارى النسمات ومرسـى الجبـل!
١٩٨- وأودعهـا سـرها عـالم خبيـر بمكنونهـا لـم يـزل !
١٩٩- وفى المال عون على مثلها!وفى البؤس هون،وذل،وقـل!
٢٠٠- تنادوا به:أنت؟ماذا دهاك؟مالك يا شيخ؟ قـل يـا رجـلُ !
٢٠١- وآتٍ يصيح،وكف تشير،وصوت أجش،وصـوت يصـلُ !
٢٠٢- وطنـت مسـامعه طنـة .. وزاغـت نـواظره واختبـل
٢٠٣- وأفضى إليه كهمس المريض أشفى على المـوت مـا يستقلّ
٢٠٤-تناديه: ويحك! ويحى!! هلكت!! أتوك بقاصـمة! وأثكـل !
٢٠٥- تلفت يصغى ومثل اللهيب ضوضاء وعوعـة فـى زجـل
٢٠٦- فهذا يوج، وهـذا يعج،وهـذا يخـور. وهـذا صهـل!
٢٠٧-ودان يسر.، وداع يحث.، وكف تربـت :بـع يـا رجـل !
٢٠٨-لقد باع!بع!باع!لا لم يبع!غنى المال!ويحك!بع يـا رجـل !
٢٠٩- (وحشرجة الموت : خذنى .. إليك !!

- لبيك !! لبيك !)

بع يا رجل !!

٢١٠- (أغثنى ! .. أجل !)

باع ! ماذا ؟! أباع ؟! نعم باع قد باع ! حقاً فعل ؟!

٢١١- (أغثني ! أعثني ! نعم)

قد ربحت !!.. بورك مالك !

أيـــن الرجـــل ؟!

٢١٢- مضى! .. أين! .. لا لســـت أدري ! .. مـــتى ؟

لقد بعت ؟! .. كلا وكلا .. أجـــل !

٢١٣- لقد بعت ! قد بعت !

- كلا ! كذبت !

لقد بعت ! قد بـــاع !

- ويحـــي ! أجـــل

٢١٤-لقد بعتها .بعتها.بعتها .جزيتم بخيـــر جـــزاء ،اجـــــل!!..

٢١٥-أجل بعتها.بعتها.بعتها! أجل بعتهـــا !الا ،أجـــل لا ، أجـــل

فلمـــا شـــراها فاضـــت العـــين عبـــرة

وفي الـــصـــدر حـــزاز من الوجـــد حامـــز

٢١٦-أجل لا أجل بعتها ! بعتها! أجل بعتهـــا! بعتهـــا ! لا أجـــل

٢١٧- وفاضت دموع كمثل الحميم لذاعة ، نارهـــا تستهـــــــــل

٢١٨-بكاء من الجمر جمر القلوب ،أرسلها لاعـــج مـــن خبـــــل

٢١٩-وغامت بعينيه، واستنزفت دم القلب يهطـــل فيمـــا هطـــل

٢٢٠- وخانقة نبحت صوته ، وهيض اللســـان لهـــا و اعتقـــل

٢٢١- وأغضى على ذلة مطرقا ، عليه من الهـــم مثـــل الجبـــل

٢٢٢- أقام .وما إن به من حـــراك، تخـــاذل أعضـــاؤه كالأشـــل

٢٢٣-وفي أذنيه ضجيج الزحام،و"بع باع بع باع بع يـــا رجـــل"!

٢٢٤- وأخلد في حيث طار السوام بمهجتـــه ، كـــأروم مثـــــل

٢٢٥-كأن صخرة نبتت حيث قام تمثـــال حـــزن صـــلود عتـــل

٢٢٦-ومن حوله الناس مثل الدبى عجالا تنزى، دهـــاهن طـــــل

٢٢٧- فمن قائل : فاز ! ردت عليه قائلة : ليته ما فعــل !

٢٢٨-ومن هامس:ويحه ما دهاه!ومن منكـر:كيـف يبكـى الرجـل!

٢٢٩-ومن ضاحك كركرت ضحكة له من مـزوح خبيـث هـزل

٢٣٠-ومن ساخرقال: يا آكلا !تلبس في سمت مـن قـد أكـل!

٢٣١- ومن باسط كفه كالمعزى و هينمـة غمغمـت لـم تقـل

٢٣٢- ومن مشفق ساق إشفاقه وولـى ، وملتفـت لـم يـول

٢٣٣-وسالت جموعهم في الرمال.ومات الـوغي.غيـر حـس يصـل

٢٣٤- وأسفر وانجاب داجي السواد عـن مخبـت خاشـع كالمصـل

٢٣٥- وظل طويلاً .. لــه سـبتة وإطراقــة ، وأمسـى ينهمـل

٢٣٦- أفاق وفيذا ، بطئ الإفاقــة ..يرفع من رأســه بالمطـل

٢٣٧-وقلب عينيه :ماذا يرى ؟ وأين الزحام ؟ وأيـن الرجـل !

٢٣٨- رأى الأرض تمشى بهم كالخيال، أشباحهم خشـب تنتقـل

٢٣٩-وهام محلقة رجــف،وأخرى بـدت كنزيـع البصــل

٢٤٠- وأغربة : بعضها جاثم يحـرك رأسـا ، وبعـض حجـل

٢٤١-وحيات واد ، لشمس الضحى تلـوى حيازيهمـا والقلـل

٢٤٢- وأزفلة من ضباع الفلاة تخمع مـن حـول قتلـى همـل

٢٤٣- وهنا وهنا ضباب مرفن من كل حجر لسـيل حفــل

٢٤٤- وثوب يطير بلا لابس ، يميل مع الريـح أنـى تمــل

٢٤٥- تمطى به البعث من نعسة، ومن سـنة كفتـور الكسـل

٢٤٦- ودبت إليــه بقايـا الحيـاة ، فرفـع أعطافــه واعتـدل

٢٤٧-وظل ينازع كبل الذهول ويحتلج النفس من أسـر غــل

٢٤٨-كناشط ثقل طويل الرشاء من هوة فـى حضـيض الجبـل

٢٤٩- رويـدا رويـدا فثابـت لــه ملجلجــة يعتريهـا هلـل

٢٥٠-ومثل الحمامة بين الضلوع قد انتفضت من غواشـى بلـل

٢٥١- يقلب جمجمة، خالها كجلمود صخر ركين حمل
٢٥٢- فلأياً بلأى وآبت له مبعثرة من أقاصي الطلل
٢٥٣-ونفس عن صدره زفرة ، وخامرة البرء حتى أبل
٢٥٤-أحس بكالجمر في راحتيه:سعير توقد !ماذا احتمل ؟
٢٥٥-ويبسط كفيه: ماذا أرى جواب حثيث ولو لم يسل !!
٢٥٦-عيون تحملق في وجهه من الخبث تنزه أو تأتكل !!
٢٥٧- أجل بعتها ! بعتها بعتها !. بقاء قليل ودنيا دول!)
٢٥٨-وألقى القتى للثرى! وانتحى ونفض كفيه :حسبي! أجل)
٢٥٩- وألقى إلى عاليات الثياب والبز نظرة لا محتفل !
٢٦٠- وولى كنيبا ذليل الخطا ، بعيد الأناة ، خفي الظل !
٢٦١-وأوغل في مضمرات الغيوب يطوى البلابل طي السجل
٢٦٢- أراد لينسي وبين الضلوع نوافذ من ذكر تنتضل
٢٦٣- فأحيت صبابته، والجراح دماء مفزعة لم تسل
٢٦٤- تريه الرؤى وهو حي النهار،وتسرى به وهو لم ينتقل
٢٦٦- ويبسط كفيه مستغرقاً ، فتحسبه قارئاً قد ذهل
٢٦٧- يرى نعمة لبست نقمة ، ونوراً تدجى ، وسحرا بطل
٢٦٨- وآيته عاث فيها الشحوب فأنكر من لونها ما نصل
٢٦٩- وأسرارها فضها طائف له سطوة وأذى حيث حل
٢٧٠- وسحق غشاء على أعظم ، تهتك مثل الأديم النغل
٢٧١- ومست أنامله رجفة ، تساقط عنها سناها وزل
٢٧٢- وأفضى بنظرته نافذاً إلى غيب ماض بهيم السبل
٢٧٣- تلاوذ أشباحه كالذليل ، بلغز نخيل ، وداجي دغل
٢٧٤- وأسودة خطفت في الظلام هاربة من صيود ختل
٢٧٥- وطير مروعة أجفلت ، وآمن طير وديع هدل

٢٧٦- وشفت له السدف الغاشيات حسناء ضل عليها الحلل
٢٧٧- أضاء الظلام لها بغتة ، وقوض خيمته وارتحل
٢٧٨- أطلت له من خلال الغصون عذراء مكنونة لم تنل
٢٧٩-رأى غادة نشأت في الظلال ظلال النعيم عليها الكلل
٢٨٠- عروس تمايل نختالة ، تميت بدل ، وتحيي بدل
٢٨١- ونادته ، فارتد مستوفزاً بجرح تلظى ولم يندمل :
٢٨٢-أفق! قد أفاق بها العاشقون قبلك، بعد أسى قد قتل!
٢٨٣-أفق يا خليلي! أفق!لا تكن حليف الهموم صريع الطلل
٢٨٤-فهذا الزمان، وهذي الحياة،علمتنيها قديما : دول !!
٢٨٥-أفق !لا فقدتك! ماذا دهاك؟ تمتع! تمتع بها!لا تبل!
٢٨٦-بصنع يديك تراني لديك فهي قد أختي ! ونعم البدل !
٢٨٧-صدقت! صدقت! وأين الشباب؟وأين الولوع؟وأين الأمل
٢٨٨-صدقت صدقت!! نعم قد صدقت! وسر يديك كأن لم يزل
٢٨٩-حباك به فاطر النيرات وبارى النبات ومرسي الجبل
٢٩٠-فقم ! واستهل ، و سبح له ! ولب لرب تعالى وجل

... وأستغفر الله فإلا تكن رضيت فقد أمللتك . وإذا أنا قد أسأت من حيث أردت الإحسان .. ولكنك بعثت كوامن نفسي منذ رأيتك فتوسمت وجهك وعرفت فيه شيئاً أخطأته في وجوه كثير من أهل زماننا فأحببت أن أعظك وأعظ نفسي بنعمة الله على عباده ، إذ جعل بعضهم لبعض قدوة وعبرة وآتاهم من مكنون علمه مالا يغفل عنه إلا هالك . ولا يضيعه إلا مستهين لا يبالي . وقد بلغنا رسول الله عن ربه بلاغاً يضئ لكل حي نهج حياته ويمسك عليه هدى فطرته إذ

قال : " إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه " وقال : " إن الله كتب الإحسان على كل شئ ، فإذا قتلتم فأحسنوا القتلة ، وإذا ذبحتم فأحسنوا الذبحة ، وليحد أحدكم شفرته ، وليرح ذبيحته " فانظر إلى أين كتب الله علينا أن نبلغ فى إتقان ما نصنع وإحسان ما نعمل !

***

هذه دراسة فى زاوية أخرى من زوايا متعددة سبقت دراسة " القوس العذراء". دراسة تكشف عن حيوية الصيغ الزمنية وحوارها وارتدادها على بعضها فى كشف عن الصراع الحركي داخل بنية القصيدة ، صراع المعاني والمواقف ، إنها دراسة تسهم فى رؤية أخرى بجانب الرؤى السابقة .

إن تحاور الزمن فى بنية القصيدة من خلال الماضي المشرق بتراثه، ويبين الحاضر بإهماله وعبثيته (القوس / القواس) فى الفترة الزمنية التى خرجت فيها هذه القصيدة (١٩٥٢ م) تؤكد أن هذه القضية ستظل تحيا، وسيظل الزمن الماضي والمضارع والمستقبل يتحاورون.كل زمن يلتفت نحو الأخر بشأن هذه القضية، تحاوراً والتفافاً لا ينقطع ، وكأن الشيخ محمود شاكر كان يستشف أن هذه الحال لا تنتهي بسرعة، ومساعي التغريب عن التراث والعبث به، ومحاولات إقصاء اللسان العربي ومحاولات بتر السيقان عن الجذور، مازالت تعمل، فليفق أهل العربية وأهل التراث الحضاري ، ولتفق الأمة قبل أن تندثر وتُباع .

– فقُم واستَهلَّ وسبحْ لهُ ! ولبِّ لربٍّ تعالى وجلْ

وقبل أن نتناول هذا النص الإبداعي البعيد الأغوار، الكثير الرؤى والتفسير قبل أن نقف على دور الزمن وكيف وزعه الشيخ شاكر، وكيف جعل من هذا التحاور الزمني بعداً لا يجب إغفاله حين قراءة هذا النص قراءة مبدعة، نقول قبل كل ذلك علينا أن نقف على البدايات التالية منتبهين لعدم التكرار لما سبق درسه، واقفين على ما يمثل مدخلاً طبيعيا لدراسة النص من خلال هذا المنظور السابق .

١. القوس العذراء [1] عمل إبداعي تناوله الدارسون العظام بالدرس والتحليل وكان لكل باحث رؤيته ومدخله وتحليله ومنهجه، والنص بعد ذلك لا ينصب معينة، فشعرية النص – كما هو معلوم – يأتي من كونه لغة في لغة، وهو في ظاهرة المطروح على الورق لغة، في حين أن هناك عالم الغولي آخر مختلفا مختبئ وراء هذا الشكل المطروح "وبما أن النص الإبداعي يتسم بالاختيار والتوزيع والكثافة فإن ذلك يجعله يتسم بالهيبة وعدم التعجل نحو ثبر أغواره، كما يجعله حراً طليقا غير مقيد، تتداح منه التأويلات والرؤى دون أن ينضب، وما دام النص - إذن- بناءً لغوياً فالأحرى هو استقراء هذه اللغة بدلالتها و إفرازاتها وعلاقاتها مع بعضها .

٢. من هذه الدراسات -وهي كثيرة -التي قامت حول النص، دراسة الدكتور ذكي نجيب محمود تحت عنوان " القوس العذراء " [2] ويرى أنها قصة تروى

١- نشرت لأول مرة في مجلة " الكتاب " نشر دار المعارف بمصر في الجزء الثاني من المجلد الحادي عشر، جمادى الأولى سنة ١٣٧١هـ فبراير سنة ١٩٥٢م ثم تعددت بعد ذلك طبعاتها .
٢- مجلة الكاتب العربي، العدد ١٥ سنة ١٩٦٥ ص:١١ حتى ص:١٥ ، وطالع أيضا : مجلة الأدب الإسلامي مجلة فصلية تصدر عن رابطة الأدب الإسلامي العالمية العدد ١٦ لسنة ١٤١٨ هـ ص:٨٢ .

أن سعادة الإنسان هي في أن يعمل ما يحب، أما إذا عمل شيئاً وأحب آخر فقد أصبح العمل بهذا الفصام نقمة أبتلي بها البشر وما كان ينبغي له [1]

ومنها دراسة " د. إحسان عباس " تحت عنوان " القوس العذراء " [2] وفيها يرى " القوس" رمزاً للعمل الفني المتقن أو العمل الفني أو علاقة الفنان بفنه .

ومنها دراسة الدكتور محمد مصطفى هدارة " القوس العذراء رؤية فى الإبداع الفني " [3] وفيها يرى الدكتور هدارة أن محمود شاكر أراد أن يعبر عن دورة الحياة الطبيعية التى تتجدد في الناس والأشياء، كما أراد أن يعبر عن الحياة القوية فى النفس الطامحة القادرة التى لا تركن إلى اليأس ولا تقتلها الهموم، أراد أن يقول : أن الإنسان القادر على صنع التمثال الجميل إلى درجة عشقه، ونسيان مادته، قادر أيضاً على تحطيمه وإعادة صنعه، الارتداد إلى الحقيقة التى نسيها زمناً، إن هذا الختام يعبر عن فلسفة التفاؤل والإيمان بقدرة الإنسان وشموخه، وبأنه مزاج حي للعقل والعاطفة والتخيل والواقع، فلا يضيع فى جنبات العواطف والأوهام، وتأتى بعد ذلك دراسة الدكتور محمد أبو موسى بعنوان "القوس العذراء وقراءة التراث "[4].

١- مجلة الأدب الإسلامي ، مرجع سابق، ص:٨٥ ما بعدها .

٢- طالع كتاب دراسات عربية وإسلامية مهداه إلى أديب العربية الكبير أبي فهد . محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين . مطبعة المدني ، القاهرة ١٩٨٢ م،ص: ٣- ١٥، وطالع مجلة الأدب الإسلامي : مرجع سابق، ص:٨٦ وما بعدها.

٣- طالع كتاب دراسات عربية وإسلامية ، مرجع سابق ،من ص: ٤٥٧ ، ٤٧٨ ، ومجلة الأدب الإسلامي ، مرجع سابق، ص:٩٤ وما بعدها .

٤- د. محمد أبو موسى . القوس العذراء وقراءة التراث ، مكتبة وهبة ، القاهرة ط ١ ١٤٠٣ هـ ١٩٨٣ م .

وتأتي دراسة د. سعد أبو الرضا بعنوان " القوس العذراء وعشق التراث " يقول فيها " إن القوس العذراء رسالة فنية قد كتبها محمود شاكر إلى شفيق متري صاحب دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٢، لكنها رسالة غير عادية لأنه يتناول فيها بالحديث علاقة الإنسان بالعمل الذي يتقنه، وعلاقة الفنان بما يبدعه، هما أمران إنسانيان عامان، والكاتب بذلك يرقى بما هو فردي إلى المستوى الإنساني العام، كما يتسامى بما قد يكون شخصياً إلى أرفع المستويات الإنسانية، مستلهماً في ذلك التراث العربي ممثلاً في لغته بصفة عامة، وفي قصيدة الشماخ بن ضرار الشاعر المخضرم بصفة خاصة "[١] ويرصد الدكتور سعد أبو الرضا في هذه الدراسة ملامح الإبداع في النص، راصدا بعض أشكال التناص مع القرآن الكريم لفظاً ودلالة في أكثر من موضع[٢] وكذلك علاقة الشيخ شاكر بالتراث وعشقه به[٣] وتأتي الدراسة الأخيرة للدكتور عبده زايد بعنوان " القوس العذراء " الصوت والصدى "[٤] ورصد فيها العلاقة بين الصوت " الشماخ " وبين الصدى " الشيخ محمود شاكر " ومدى مغايرة الصدى للصوت[٥].

٢. القوس العذراء نص شعري كُتب عام ١٩٥٢ م، مستلهماً قصيدة الشماخ " معقل بن ضرار " الصحابي الجليل الذي توفي سنة ٢٢ للهجرة[٦]، ونص

١- مجلة الأدب الإسلامي، مرجع سابق ،ص:١٠ وما بعدها .
٢- مجلة الأدب الإسلامي، مرجع السابق، ص:١١٢ .
٣- مجلة الأدب الإسلامي، مرجع سابق، : ص:١١٨ .
٤- مجلة الأدب الإسلامي، مرجع سابق، ص:١١٨ وما بعدها .
٥- مجلة الأدب الإسلامي، مرجع سابق ،ص:١٢ .
٦- مجلة الأدب الإسلامي، مرجع سابق ص:٦٩ .

الشماخ بلغ ثلاثة وعشرين بيتاً، بينما بلغت قصيدة الشيخ شاكر مائتين وتسعين بيتاً ، والنصان يقومان حول قَوَّاس صنع قوساً وقام علية متهماً به ثم باعه .

إن القوس في نص الشماخ رمز ومقوم من مقومات الحياة، إنه يمثل القوة يمثل مصدراً من مصادر الرزق، يمثل رمزاً للبقاء والوجود، إنه رمز الحياة، أليس بالقوس يصطاد ما يعيشه، أليست تمثل له وسيلة من وسائل الدفاع والحماية والأمان، والعربي القديم بغير هذه الأدوات ضعيف مهدد، محوج دائما، و الشماخ حينما جاء بهذه النهاية المؤلمة، بيع القواس قوسه إنما أراد أن يقول : إن الإنسان بفقده أسباب وجوده وكرامته وعزته حينئذ ستكون النهاية .

٤. ماهية القوس والقواس عند الشيخ شاكر.

سبق أن أشرنا إلى أن النص الإبداعي الحق،كثير الرؤى والاحتمالات غني بالإفرازات ، غني بالتأويل والتحليل، إن رؤيتنا لماهية القوس والقواس تلتحم مع دراسة الزمن التحاماً يؤكد هذه الرؤية ويدعمها، فما هي هذه الماهية ؟حين نبحث عنها نجدها :

أولاً :

من خلال الكاتب نفسه وزمن إنشاء هذه القصيدة وعلاقته بجيله ورؤيته له .

ثانياً :

من خلال دراسة الزمن الذى يشكل شفرة فهمه وثبر أغواره .

القوس والقواس من منظور شاكر [1] نجده في قوله " أما القوس العذراء فقد نشرتها لإيماني بمدى أهميتها، وأهمية أن يقرأها أبناء هذا الجيل، فهي ليست كلمة عابرة ، وإنما قصة بدايتها أن يتأملها، وأن يقرأها قراءة مركزة وليست سطحية "[2] ويقول عن معاصريه ممن يعبثون بأقدار هذه الأمة، ويبدلون الحقائق عن وجهها لأجل مال زائل رخيص " فهم يبدلون ما يقع تحت أيديهم تبديلاً فاحشاً ... فهم يتعاملون مع الكتب ليس من منطلق الالتزام الثقافي أو الأخلاقي " وإنما يدخلون هذا المجال من باب الارتزاق، وهذا كل ما في الأمر... وهي ظاهرة عامة شملت الهندسة والطب ومعظم المجالات الإبداعية في بلادنا [3]

يقول الشيخ محمود شاكر عن هذا الجيل " فإن هذا الجيل الذى نراه منزوعاً من أصوله نزعاً كاملاً ... الجيل الذى نشأ في السنوات الأخيرة، كله منزوع من أصوله نزعاً كاملاً ، وأنه لا بقاء لأمته، لا بقاء لأمته بغير حصيلتها الماضية بغير هذا التيار المتدفق، وذلك التيار الفكري واللغوي الذى يعيش به الإنسان، والإنسان يعيش بلغته، فهذا الانفصال بين الماضي والحاضر قاطع بأن كل طريقة في الحياة الأدبية سوف ينقطع أيضاً " [4] وهو يركز على هذا الماضي، وهذا التاريخ الذى يمثل كيان الأمة في حاضرها ، يقول " نعم لا تستطيع أي أمه أن تعيش بغير تاريخها ،

١- إن رؤيتنا لماهية [القوس /القواس] لا تخرج عن وجهة نظر كثير من الباحثين،" طالع على سبيل المثال: دراسة الدكتور سعد أبو الرضا: القوس العذراء وعشق التراث، مجلة الأدب الإسلامي ، العدد:١٦، لسنة:١٤١٨هـ ص:١٠٤، ولارتباط منهج البحث بإثبات هذه الماهية، كانت هذه الماهية .

٢- مجلة الأدب الإسلامي ، مرجع سابق ،ص:٦١

٣- مجلة الأدب الإسلامي، مرجع سابق، ص:٦١

٤- مجلة الأدب الإسلامي، مرجع سابق، ص:٥٩

والذي يريد أن ينشئ من هذا الزمن أمة أخرى عن طريق التوهم فهو مخطئ . فتأسيس أمة جديدة ضرب من ضروب الخطأ ...إنما تحول التاريخ فلا يمكن أن يبقى إنسان على صورة صحيحة في هذه الحياة " (١) إنه يصر على بيان هذا الغث القبيح الذى رآه بعينه ولسه بعقله على حياة أمته . يقول " فقد انفتحت عيناي على شئ مخيف . وهو أنى أرى اكتساحاً كاملاً مروراً بالزمن للعقل العربي والمصري، إني أرى توجيهاً شديداً لمحق كل شئ يمكن أن يكون له صلة بالحياة الصحيحة للفكر الأدبي في المستقبل " (٢)

ويكرس رأيه في النهاية قائلاً " ومعنى هذا أن هذه المعركة ليست معركة أدبية، إنما هي معركة سياسية بمعنى أنهم يمنعون الأمة مما يجب، وما ينبغي أن تكون عليه خاصة في مصر، لأني كما قلت لك أعتقد أن تاريخ الأمم هو تاريخ النفس الإنسانية في تعبيرها عن ذاتها . فإذا حمق هذا التعبير الحقيقي فقد انتهت الأمور"(٣)

لم يعد لنا بعده الرؤى لمحمود شاكر إلا أننا نقول إن " القوس " عند شاكر يمثل الأمة بتاريخها . يمثل هذا التراث العظيم . هذه الحضارة العربية الإسلامية . يمثل اللغة العربية بتاريخها ومجدها الذى يمثل هوية الأمة .

" القواس " عند شاكر هو أبناء هذه الأمة من المهملين، من هذا الجيل الذى رآه منزوعا عن أصوله، نزعاً كاملاً، فأهمل ما في يده، ومن قبل أهمل هذا الإرث العظيم،

١- نفسه : نفس الصفحة .
٢- مجلة الأدب الإسلامي، مرجع سابق، ص:٥٩
٣- نفسه : نفس الصفحة .

أهمل ذاته ، فلم يعد يفهم حقيقة وجوده، فأطاح بكرامته وعزته دون أن يدري، أو يدري، فالأمر على حد سواء، موت وانتهاء .

إذن فالشيخ شاكر يقع تحت صراع زمنين "الماضي"، بما يجب الحفاظ عليه والعض عليه بالنواجذ، و"الحاضر" بلهوه واقتلاع عرى الاتصال بينه وبين الماضي . ولاشك أن الشيخ شاكر كان يعايش ماضيا، متواجدا فيه، متناغما معه،" فما يسمى علاقة الإنسان بالكون إنما يعني في المقام الأول تكيف الإنسان مع أهم عامل من عوامل الكون . كنظام متناغم مع الإنسان ألا وهو معايشته داخله، أي تواجد الإنسان في الزمن.."(١)

وبعد فهل استطاع الزمن بصيغتيه الماضي والمضارع (الحاضر) في بنيه النص أن يؤكد هذه الحقيقة . إن دراسة الزمن فى النص تكشف لنا عن جانب مهم من جوانب الصراع الذى يعد أساسا من أسس بلاغته، ويكشف عن إبداع اللغة فى أسمى ما تتسم به، كما تكشف دراسة الزمن عن مقدرة الشيخ شاكر على استخدام الفعل بأزمنته المختلفة تجاه نماء وثراء الدلالة المطروحة .

لنذهب-إذن- إلى النص ونتفقد حركية الزمن فيه من خلال المواقف التى رصدناها من خلال المقاطع التى لسناها . وهى مقاطع متصلة متآزرة نحو بيان رسالة النص وغايته.

١- لوديزمير، فلسفة الوعي بالزمن وأثرها في العمل الأدبي، ترجمة:محمد هناء متولي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ١٩٢٨/٢م، ص:٩٣.

قبل أن نبدأ بالمقطع الأول نود أن نشير بأن الأبيات من (١ – ٢٧) يستلهم فيها الشيخ شاكر نص الشماخ الذى يتحدث فيه عن عامر أخي الخضر وقوسه ، رمزاً لعلاقة الإنسان بما يتقنه، ويعد مقوما من مقومات وجوده الحضاري. ويأتي بعد ذلك النص حتى نهايته مشكلاً الحدث والقضية .

وعلينا أن ننوه عن الآتي قبل أن نقف على هيئات الزمن في النص، وعلاقته بالدلالة:

١- شكل الحاضر المأزوم[أزمة الأمة في تراثها ومقوم وجودها] في شعرية هذه القصيدة لحظة زمنية حادة لم يستطع الفكاك من قهرها.

٢- إن انثيال " الأفعال الماضية" ذات القدرة على استقرار الدلالة وثباتها يوحي بتمركز النص حول " الماضي". وحتى الأفعال "المضارعة" تنجذب في دلالتها نحو الماضي أو هي مؤازرة لتقنية السرد . كما يوحي برفض حاد لزمنية هذا الواقع، الذي يكابد منه الشاعر . و يتعذب فيه.

المقطع الأول : (٢٧ – ١١٦) .

فى هذا المقطع يتحدث الشيخ شاكر عن العلاقة الحميمة بين القوس والقواس، ومدى اهتمامه بها، والقيام عليها، والامتنان بها و وصفها ..
لكن كيف تحرك الزمن فى هذا المقطع، وكيف كانت النسبة بين الزمنين الماضي والمضارع، ودلالة ذلك كله على مسار الحدث؟

وعلينا إن الشاعر وهو يسوق هذه الأحداث استخدم الزمن استخداما ماهراً، جعل الزمنيين يتحاوراً ليفتح صراعاً بين حال مضى وحال حاضر، فالزمن إذن قد استخدام استخداما موظَّفاً.

أولاً : بلغت نسبة تردد الفعل الماضي "١٤٢" مرة في حين بلغ المضارع "٤٨" مرة ، وبتأمل الجهة التي يحيل عليها الزمن النحوي وجدنا الآتي :

الزمن النحوي	القـواس
الماضي	تجاوب، تردد، لم يزل، أوفى، رأى، عقل، رأى، صلى، نادته، استجاب، لم يبل، سل، انغل، هتك، انحنى، أثكل، رقاها، اهتز، أعرض، انفتل، تردد، هزل، ساءته، عصته، أعد، عض، أشفق، انجفل، جسَّ ، غاظته، ألقى، أوصى، جفل، سبح، استهل، أطاعته، بخل، أذاقته، تبين، جهل، أغضى، عجل، أهدى، عقل، جن، انبض، ضل ، ظل، نادته، أبا، باتا ، سأل، ذهل، نادته، طار ، بات

الزمن النحوي	القواس
المضارع	تخيرها، يمارس، يحنت، يردى، يغمض، بادي، عيناه تسترفان، يحييه، يحبي، يفني، لا يمل، يزلزله، تكلمه ، يزدهبه، يسكره .

الزمن النحوي	القوس
الماضي	ابتزها، رآها ، فزعها، لواها، علمها، عرفها، أذكرت، تبينها، حماها، أخطأنها، أتاها، نالها، اطمأنت، ناجته . حازها، اشتد أملودها وانفتل، عصت، صاحت، استغلظت، لم تمتثل، أنعمها، اثبرت، تعرت، استهلت.. لان ضغنها، ذاقها، أضمرت، رامها، أفضى بها، أهدى لها، تخيرها، رآها، أعد لها، تجلت، مسها، حنت،كفلها، تخيرها، رآها، أعدلها، تحلت، مسها، حنت، كفلها، ضمت، أرنّت ، صاحت ، رضيت، باتا، ساهرها، أهلكتني، كساها، ألبسها

الزمن النحوي	القوس
مضارع	تكوى، تطل،تجف، وتشرب، يقبلها، يعرضها، تستبد بها، يجردها، تذل، تعف، لا تبذل، تلين، تأبى، تستظل، تبكي، يفجعها، ترى، يسألها، تبادل، يغازلها، تناسمه

قراءة المقطع الأول:

أولاً : إن استقراء الماضي والحاضر في المقطع الأول يؤكد حقيقة واضحة وهي أن كلاً من "القواس والقوس" يحتكران أغلب أفعال الزمنيين النحويين، وهذا لا شك – يؤكد أن القصيدة كلها – كما سيتضح – تتوزعها ثنائية القواس / القوس، وكان حظ "القواس" من الماضي بوصفه زمنا نحويا، وظفه الشاعر في تأكيد اهتمام ماضوي على مستوى الدلالة، دلالة اهتمام وإعداد القوس / التراث والحضارة العربية الإسلامية، وعلى مستوى الزمن التاريخي، حيث إن الشيخ أبدع النص على أحداث ألمته، وقع فيها أبناء الأمة، حيث إهمالهم مقومات كرامتهم ووجودهم، وقد كثر ذلك في كثير من الظواهر التي أشار إليها الشيخ شاكر[1]

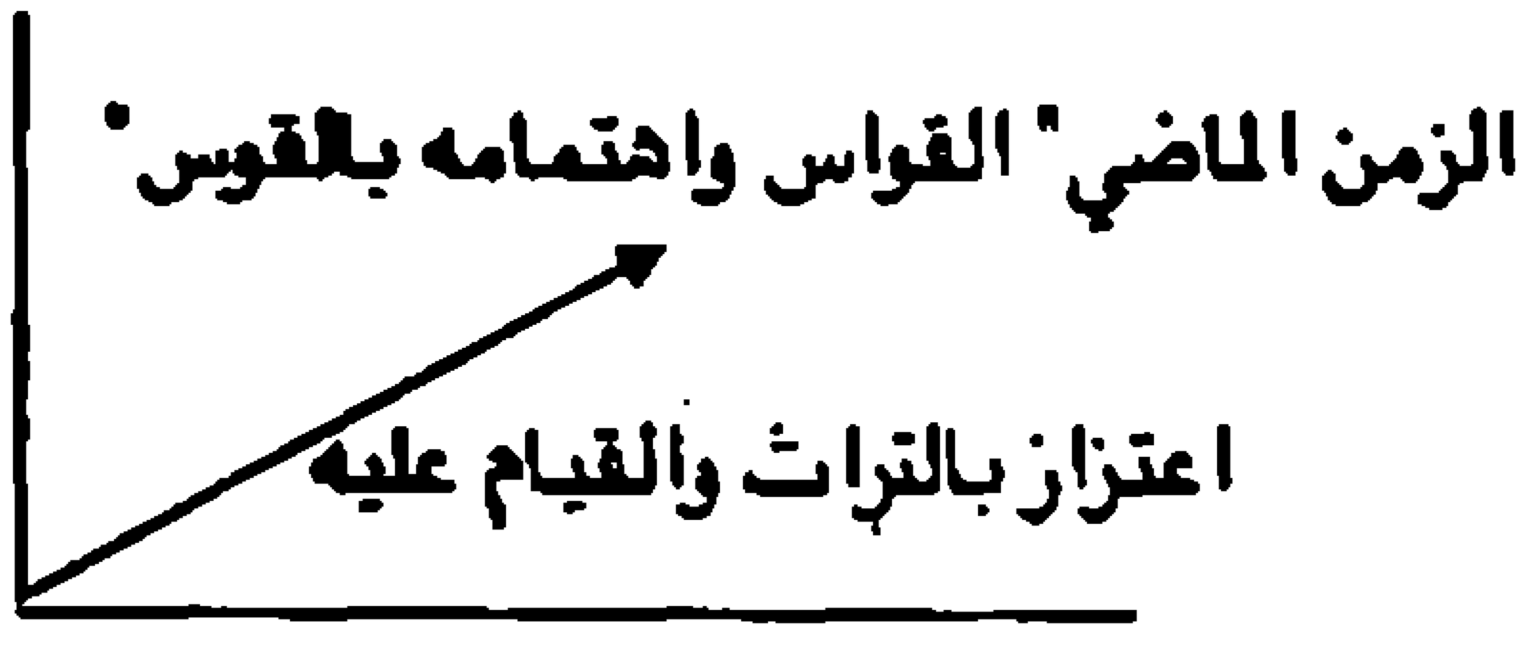
١- طالع : الحوار الذي أجراه د . نجم عبد الكريم مع الشيخ محمود محمد شاكر، مجلة الأدب الإسلامي العدد "٦"، مرجع سابق ص٥٦ .

رابعاً ، كان استخدام صيغة المضارع قليلاً في المقطع الأول . فالشاعر كان مشغولا بالحديث عن الماضي، ماضي العزة والثبات والقوة، ماضي التراث المشع على العالم كله، فنقله واهتم به واستفاد، ثم راح بعد ذلك يكسر قوائمه ويغير معالمه، استعماراً وقهرا .

إن استخدام الشاعر بعض صيغ "المضارع" داخل دائرة الزمن الماضي المتسع، تجعل من حركية الحدث وحضوره وتمثله أكثر وجوداً. كما جعل من تحاور الزمنين نشاطاً للدلالة وبعداً لها عن السكون أحياناً.

ولنتأمل بعض الأفعال التالية في بنية الزمن الماضي [يسابق،يقلها، يدركها، ترى، يغني، يقبلها، يزلزله، تكلمه، يسألها، تغازله، تناسمه، يزدهيه، يسكره]

إن اتجاه المبدع نحو "الماضي" وعاءً للأحداث التي طرحها، اعتزازاً بهذا الماضي المجيد سواءً على مستوى التراث أو على مستوى أهله ومحافظيه " القوس ، القواس"، هو الذي منح الأفعال المضارعة – على قلتها – زمنها الماضي السياقي، ليتجسد الحوار بين الزمنين "الماضي / المضارع" نحو غاية واحدة وهي الالتفات نحو تراث الأمة ومجدها التليد ، مع حركية الدلالة وحضورها في بنيه هذه الأفعال ، بعد ذلك نستطيع أن نرصد حركية الزمن في المقطع الأول على الشكل التالي :



خامساً : استعمال الشاعر بعض صيغ الزمن الماضي المضعف ، مثل :

[ابتزّ، فزّع ، تصرّم ، صدّت تدسّس، علّمها، تظلّ، تخيّر بيتها، نشّت، صلّى، هلّ سلّ .. اهتزّ، تجفّ، يعرّض، اشتدّ، يؤنّب، تخيّرها ، ضمّت ...]

نقول إن استخدامه هذه الصيغ المضعفة في الزمن "الماضي" أثرت الدلالة وكثفت من الحدث. ويعد استخدام التضعيف من عوامل الإحساس بالشدة والبأس وهو أي التضعيف يتولد -كما هو معلوم- من تكرار صوتي للحرف . وهذا التكرار يكون ضربة صوتية ذات وضوح سمعي متميز . وهو يعبر عن قيمة انفعالية تختلف عن غيره من الصيغ [1] .كما يعد الضعيف نوعاً من استثمار الطاقات التعبيرية التي تولدها بعض ألفاظ اللغة في صور مورفولوجية بعينها، كما يعبر عن قيمة انفعالية عالية هي من أشد خصوصيات التشكيل اللغوي [2] خاصة إذا علمنا أن هذا "التضعيف" وقع على أحرف مثل " ز " ، " س " وهي أحرف احتكاكية ، الأول مجهور [3] والثاني صفيري [4] والباء والدال حرفا ن انفجاريان [5] والميم أنفي مجهور [6]. وهذه السمات الصوتية التي تتسم بالوضوح السمعي عن غيرها المهموسة، وبانفجاريتها يقوى الحدث الذي يقصده المبدع .

١- طالع: ابن جني : الخصائص ، دار الكتب ، القاهرة ١٩٥٢ م، ص:٣ / ٢٦٤، ٤٤١، ابن فارس : الصاحبي ، تحقيق:مصطفى الشيمي، بيروت ١٩٦٤، ص:٧٠ .
٢- د . محمد العبد، اللغة والإبداع الشعري، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط ٣، القاهرة، ١٩٨٩م، ص٦٤: .
٣- د . محمد كمال بشر . علم اللغة العام "الأصوات" ، دار المعارف ، مصر ، ص: ١٢ .
٤- نفسه، ص: ١١٩ .
٥- نفسه، ص:١٠١
٦- محمد كمال بشر ، الأصوات اللغوية، مرجع سابق ،ص:١٣٠ .

المقطع الثاني:

وهو مكمل للمقطع السابق، حيث يبتدأ المقطع الثاني من البيت " ١١٦ " حتى البيت " ١٤٠ " وفيه يستمر الحدث نحو تتمة العلاقة الحميمة بين "القواس وقوسه" ومدى اعتنائه بها وحرصه عليها واستمتاعه بها، وشموخه بوجودها، حتى التمهيد لفكرة البيع . بيع [القوس / العزة والكرامة] وهذا شأن الأوائل قد حفظوا حضارتهم وثقافتهم واعتزوا بها فأعزتهم وسادوا بها العالم .

هذا وقد تردد الزمنان النحويان على النحو التالي :

رقم البيت	المضارع	الماضي
١١٧		تمتع . ثمل
١١٨	يراها	تدلت . استظل
١١٩	تصاحبه	نزل
١٢٠	يحرسها . تحرسه	
١٢١	يجوب يعلو يأوى . يرقى	
١٢٢	يقضى	
١٢٣		
١٢٤	يرى	
١٢٥	يعلمها	انتقل
١٢٦		تساقى
١٢٧	يجرون	
١٢٨		عتا . أبى، غفل
١٢٩		دمدم
١٣٠	يخر . يقر .يميل	أفل
١٣١		زهدت . فارق
١٣٣	تمل	
١٣٤		غابا . وشى . عذل
١٣٥	تذهل – تضئ	
١٣٦	تستهل	طال . حنت
١٣٨	تردده	
١٣٩		أصاخ، أصاخت، لبّته، امتثلت، امتثل
١٤٠		طارا

علينا أن نلاحظ التالي :

أولاً : لم تزد نسبه" الماضي" على "المضارع" بنفس النسبة التي زاد فيها الماضي في المقطع الأول . فلقد زاد الزمن الماضي بنسبة بسيطة فقط على الزمن المضارع في هذا المقطع كما هو واضح من الإحصاء . الماضي : ٢٥ . المضارع : ٢٠. وهذا بدوره يبين أن الحوار بين الزمنيين كان أنسب وأبين للحدث من حيث التفاعل بين "القواس والقوس" حيث التوازن بين الأمرين . فكل منهما قد صان الآخر . و"المضارع" لا يحيل على الحال كما هو الشأن في دلالته. بل يحيل على إحساس نفسي تمتد آثاره نحو الماضي حين كان أهل التراث يحافظون. يصونون. يقومون عليه بالحفظ والصون . ولنتأمل هذا الحوار بين الزمنيين .

١١٧ – تمتّـع دهـراً بأيامِهـا و ليلاتهـا ناعمـاً قـدْ ثمـلْ

فكم تمتعت أمة العرب والإسلام بتراثها . ثم عزت وسادت . وكم ساد الأولون حيث ساروا .

١٢١ – يجوب الوهادَ ويعلو النّجادَ ويأوى الكهوفَ ويرقى القُلَلْ ..

١٢٦ – وكيف تسـاقى بها الأولون رحيـقَ الحياة وخمْرَ الأمـلْ

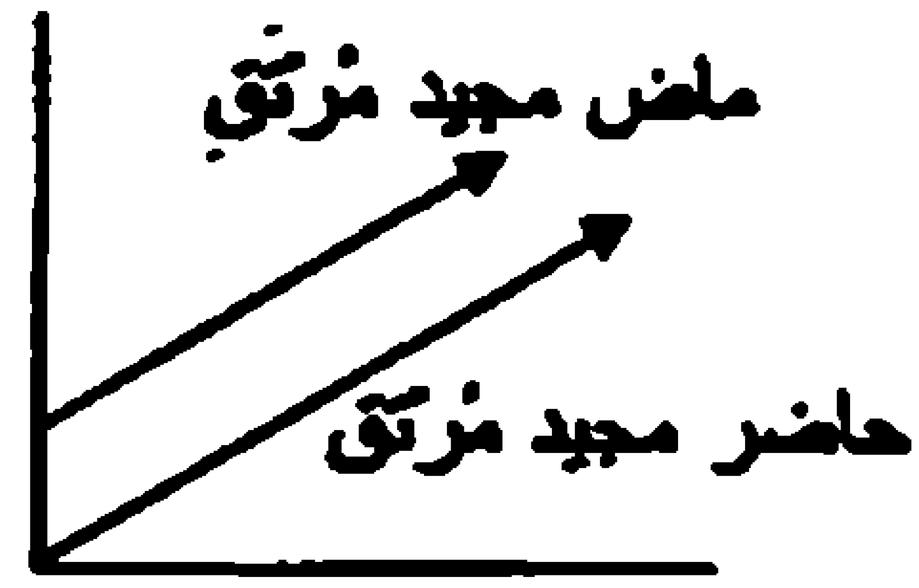
١٢٧ – وأيـن الأخلاَّءُ كانوا بها يجـرون ذيْلَ الهـوى والغـزَلْ

و ينتهي الأمر إلى بداية الطامة. طامة البيع والإهمال في المقطع التالي .

ثانياً:استعان المبدع في ثراء حركية الزمن في هذا المقطع بالزمن الوقتي "الخارجي". مثل :

أيامها – ليلاتها – الليل – الزمان . الدجى . الحج .

وهذا الأزمان المستعة كانت وعاء لتحرك الأزمة النحوية نحو تجسيد الدلالة المطروحة وبيانها، وكانت هيأه الزمن على النحو التالي :



المقطع الثالث :

وفيه ينتقل الحدث نحو الطامة الكبرى ، طامة البيع ، والانحدار نحو السقوط (بيع القواس القوس / بيع المختبلة تراث حضارتهم ، ثقافتهم ، مقومات وجودهم) .

ولقد بلغ الحوار الزمني غايته ، نحو إثارة الحدث وتجسيده فى هذه المحاورة بين "القواس / والقوس / والمشترى" ، هي تبتدئ من البيت [١٤١ حتى البيت ٢١٥] ، حتى نهاية الأمل واقتراب المصيبة وحلولها ، فلم تنفع سبل ردع القواس / سبل ردع الخونة والضعفاء "المختبلون" عن نيتهم وطمعهم وانبهارهم بما هو زائل رخيص .

فى هذه الأبيات وظف الشاعر الزمنيين النحويين ، "الماضي / المضارع" توظيفاً أبان مدى توتر العلاقة بين "القوس / القواس" وهذا التوتر سيزال مستمراً حتى نهاية القصيدة، وكان تصنيف الزمنيين تبعاً للجهة التي يحيلان عليها على النحو التالي:

الزمن النحوي	الفوارس
الماضي	وافى،ضل، أسر، لبى، ترى ، رأى، أذنت، فديتك، حملت تنكبت ، غفل ، أسلمها ، يرى ، قوم ، اعتمل فعلت أسلمتني ، خالها ، فديتكَ، نادته، ردَّ، دهاكَ ، اختبْل، قال رد، لم يقل ، بريت، لم أمل، حباني ، دهاك، اختبل، أفضى أشقى على الموت ، أتوكَ، تلفتَ، باع، لم يبع، باع، باع فعل، ربحت، بعت ، لقد بعت ، بعت ، بعت ، باع
المضارع	ما له حرمة تكفُّ أذى، ما تشتهيه، تغتفل، يقول أقولأبيع، أفارقها، أرى الحال، تناديه، تساله، يقبض.

الزمن النحوي	المشترى
الماضي	تقاذف،مدَّ ، أخفى، أهلَّ ، أخفى، أفترقال، سأل، رأى قال، أفْدى، هزته ، لاذ، قال ، فديتني، رمتها، أعطيت، له راية نضحت، قال
المضارع	يدانى، يفْدى، يمنى يديه تمس، يتيه، اشترى، يساومني ، تعالب تجيد النفاق .

الزمن النحوي	الجمهور
الماضي	تَلاتوا ، صهلْ
مضارع	آتِ يصيحُ وكفُ تُشير ، صوت يَصِل ، هذا يَؤجُ ، يعُجُ ، دان يسرُ ، داع يحثُ ، كفُ تُربّتُ

الزمن النحوي	القوس
الماضي	استعجلتْ، ترلمتْ، ذعتْ، صاحتْ، هلكتْ، بعتَها، بعتَها، بعتَها
مضارع	أرى، تشتريها ، تستغيثُ، أعوذ ، أرى

الزمن النحوي	المشترى	القواس	القوس
الأمر	بعني ، خُذْ	دع،خُـذيني،بِعْ، بِعْ،بِعْ، قل	خـذني، خـذني، أغثني، أغثني، أغثني

إن استقراء الماضي والحاضر في هذا المقطع ينول لنا التالي :

أولاً : إن القواس قد احتكر معظم الأفعال" الماضية" ثم "المضارع" ثم يليه المشترى ، وهذا يؤكد أن هذا المقطع يتوزعه على مستوى الدلالة ثنائية [القواس / المشترى] . ولقد لعب الزمنان دوراً كبيراً في تجسيد هذه الدلالة. وبيان هذه المصيبة (بيع القوس / بيع التراث) فالماضي حيث انتهاء أمر هذا "القواس". ووقوع الحدث وانتهاؤه. حتى أصبح الزمن الماضى وعاءً لأحداث تمت . وانتهت . فجسد بذلك فداحة هذا الإهمال. فقد وقعت الواقعة .

ثانياً : استعمال الشاعر بصيغة " قد فعل " التي تدل على الماضي المنتهى بالحاضر [1]

والتفات الشاعر نحو الماضي منتهيا بالحاضر، يعد من مقاصده في نصه،وهي في دلالتها علي الماضي القريب من الحال [2]وترت من حركية الحدث وأبعدته من الخمول، مما جعل من مصيبة هذا الحوار حول البيع حية حاضرة مع ماضويتها، وهذا بدوره شكل من أشكال تحاور الزمن في النص . تعين على ثراء الدلالة وعدم سكونها. وقد كان ذلك واضحاً في قوله :

٢٠٨ – لقد باع، بع، باع، لا لم يبع، غنّى بالمال، ويحك، بعْ يــا رجــلْ

٢١٠- (أغثني ! أجل !)

باع ! ماذا ! أباع ؟!، نعم باع، قد باع !، حقًا فَعَلْ

٢١١- (أغثني ! أغثني ! نعم !)

قد ربحتَ !! . . بُورِكَ مالُكَ !

أيــــن الرجـــــلْ؟

٢١٢- ومضى أين ! .. لا ، لستُ أدري ! .. متى ؟

لقد بعْتَ ؟! كلا وكلا .. أجلْ !

٢١٣ – لقدْ بعتَ ! قد بعتَ !

كَلا كذبتَ

لقد بعتَ ! قد باعَ

ويْحــــــي! أجـــــل

٢١٤ – لقد بعتُها ... بعتُها ... بعتُها . جُزِيتم بغير جزاء ، أجَــلْ ! ..

---

١ ـ تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها،مرجع سابق، ملحق الكتاب جدول رقم (١)

٢ـ مهدي المخزومي ، النحو العربي نقد وتوجيه ،مرجع سابق"، ص:١٥٥ .

إن هذا التتابع لهذه الصيغة الزمنية السابقة تؤكد حرص الشاعر – كما قلنا- على حركية الحدث، لتزداد مرارة الندم على هذا البيع الثمين، و بتوكيدها على حدوث الفعل في الماضي [1] قد جعلت من أمر البيع أمرا محتوما لا رجعة فيه.

كما أن تردد لفظة" باع " بصيغتها الماضوية زادت من الحسرة و الخزي الذى ألَمَّ بالقواس . فقد وقعت الواقعة .

ثانياً : كان حظ الزمن النحوي " المضارع " عند الجمهور أكثر من "الماضي" حيث بيان حالة المزاد وحركية وإحياء وتجسيد المناخ في ساحة البيع . خاصة وأنها أفعال ذات دلالة صوتية [آتٍ يصيح، صوت يصِلُّ . هذا يؤج .هذا يعج، هذا يخور]وهي مع تضعيفها تكون قد كثفت من إيحاء هذه الطامة التي لفت بـ" القواس / المختبلة من أبناء الأمة".

وفي إطار هذا الزمن النحوي يأتي "الأمر" الذى يتعايش مع الزمن النحوي السابق في دلالتهما على ما لم يقع ، أو في دلالتهما على الاستقبال [2] وهو في دلالته على الحال [3] قد أثرى بجانب الزمن النحوي المضارع جو البيع ، الجو الكئيب حين يباع النفيس ، حين يَبيعُ الإنسانُ ما قد أتقنه ، يبيع سر بقائه وتفوقه،

١- ينظر جملة مجمع اللغة العربية مقالة:معاني الماضي والمضارع في القرآن الكريم،١٩: ١٠

٢- سيبويه:الكتاب،تح :عبد السلام محمد هارون، دار القلم، القاهرة،١٩٦٦م،ص: ٢/١، وطالع : همع الهوامع، السيوطي،صححه محمد بدر الدين النعساني، دار المعرفة للطباعة والنشر،بيروت،(د/ت) ١ / ٨،٧، عباس: النحو الوافي،دار المعارف بمصر،١٩٧١، ١ / ٦٥ د / إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة ،الأنجلو المصرية، ط٥، القاهرة،١٩٧٠، ص: ١٧٥

٣- مصطفى جمال الدين، البحث اللغوي عند الأصوليين، دار الرشيد للنشر ،دار الحرية للطباعة، بغداد،١٩٧٤، . صـ١٥٤

ويشتري هزيمته وموته، حين توجد صرخات التوجيه نحو عدم الوقوع في ا لمصيبة ، حركات التحذير والاستغراب من حمق مَنْ يبُعْ غالٍ باقٍ برخيص زائل. لنتأمل:

١٦٣- قتلتَهْ ...... خُذْني إليك ودعْ ما يَـثِلْ

٢٠٧ - ... بِعْ بارَجلْ !

٢٠٨ - لقـد بـاعَ... بـِعْ ... بِـعْ يارجُـلْ

٢٠٩- وحشْرجَةُ المـوتِ : خُـذْني إليْـكَ .

لبيك لبيك

٢١٠- أغثني ...بِـعْ يـا رجُـلْ

٢١١- أغثني ... أغثني

ثالثاً : استعان الشاعر بـ"الزمن الاقتراني" . حيث الارتباط يبين فعلين . قد يكونان على صيغة زمنية واحدة أو مختلفين، وفي إطار هذا الاقتران يفرض السياق النحوي نفسه حيث تتحول الجملة إلى وحدة منسجمة زمنيا [١]، على الرغم من تباينها الصرفي، فالتركيب الشرطي يتسم-كما يقول لؤي علي خليل [٢] في الأتي :

الأول، تضمنه طاقات دلالية وجمالية.

ثانيا: اتسامه بالمرونة التي تتيحها للمرسِل، حيث تسلمه قيادها بتعددية أخَّانة.

١- طالع تحول الصيغ إلى أقسام زمنية أخرى بفعل السياق (مالك يوسف المطلبي ، الزمن واللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ م، ص:٩٥

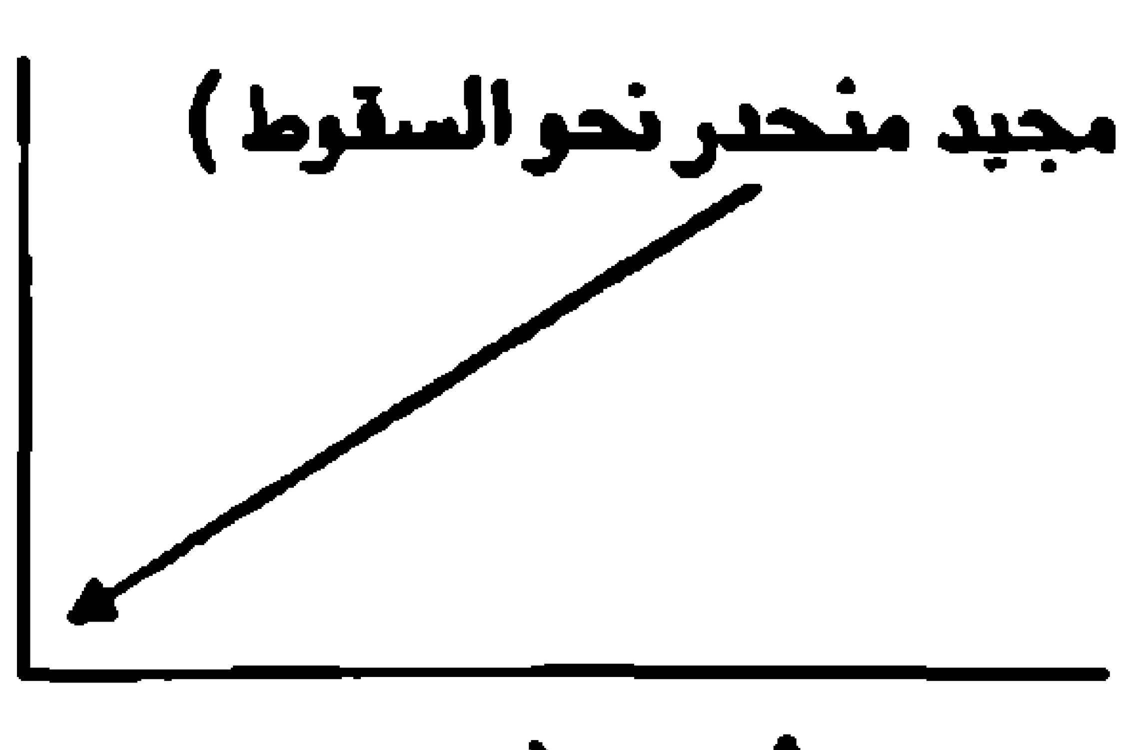
٢- لؤي علي خليل، الطاقات الجمالية للجملة الشرطية، مجلة الموقف الأدبي، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد:٢٧٦، لسنة ١٩٩٤م

ثالثا: احتوائه على ملامح الإثارة التي يبثها هذا التركيب إلى المرسل إليه.

وبهذا يتميز التركيب الشرطي "بأنه يشكل إطارا دائريا مغلقا يتمحور حول المعنى المقصود .إذ تبدأ الخطوط الأولى للدائرة بالتشكيل حالما تظهر أداة الشرط . فما أن يسمع المتلقي "إذا" حتى يعلم أنه ثمة دائرة قد فتحت أو بدأت بالتشكيل . وأنه ثمة جملة وجوابا سيأتيان ليغلقاها."[1]وهذا من شأنه إثراء حركية الحوار والتقابل بين هذه الصيغ، من ناحية وإثراء الدلالة المطروحة وتوكيدها من ناحية أخرى .

١٤٤- فَمَا كَادَ .... حتـى رأى كاسِـرا .....،
١٤٦- .. لِخَفْـي إذا مـا سَـرت مِـن أجَـلْ
١٤٨- فلمَّـا أفَـلْ والْقَـى السَّـلام ....،
١٥٠- رأى يائِساً
١٥٣- ... لم يزلْ يتيهُ بها السمْعُ حتَّى غَفَـلْ
١٥٥- فلمَّـا ترامَـتْ علـى راحتَيْـه
١٥٦- دعـتْ يـا خليلـي ! مـاذا فعلـتَ ؟!

ونستطيع أن نبين هيأة النص في هذا المقطع على النحو التالي :



المقطع الأخير، الندم وآثار النكبة . من الأبيات (٢١٦ حتى ٢٩٠)

١- لؤي علي خليل، الطاقات الجمالية للجملة الشرطية، مجلة الموقف الأدبي، مرجع سابق

في هذا المقطع يصور الشاعر أثر الفجيعة التي أحلت على" القواس / الحمقى من أصحاب تراث الأمة" ، وقد كان الزمنان النحويان متجهين إلى جهة واحدة وهي " القواس " ولنتأمل كيف تحاورا في هذا المقطع .

وبتأمل لأزمنة المقطع وجدنا الآتي :

- الزمن الماضي النحوي تكرر (١٠٥) مرة .
- الزمن الحاضر (المضارع)النحوي تكرر (٤٠) مرة .
- والأمر – (١٢) مرة .

وكان الفعل الماضي متمثلا في :

(بعتها، بعتها، بعتها، بعتها، فاضت ، أرسلها، غامت ، استنزفت، هطل، ذبحت، هيض، اعتقل، أغضى، أقام، تخاذل، باع، باع، أخلد، طار، نبتت، قام، دهاهن، فار، ردت، ما فعل، دهاه، كركرت، هزل، قال، تلبس، أكل، غمغمت، لم تقل، ولّى، لم يول، سالت، مات، أسفر، إنجاب، ظل، رأى،بدت، حجل، مَرَّقْنَ، حَفَل ، تمطى، دبت إليه ، رفع ، اعتدل، هلل ، انتفضت، خال، آبَتْ، نفس ، خامره ، أبَلْ، أحسَّ، توقد، احتمل، لم يسل، بعتها، بعتها، بعتها، ألقى، انتحى، نفض، ألقى، ولى، أوغل ، أراد ، أحييت، لم تسل،لم ينتقل ، ذهل، بطل، أنكر، نصل ، فضها،حل، سحق، تهتك، مست، تساقط، زل ، أفضى، خطفت، ختل، أجفلت، هدَلْ، شقت ، أضاء ، قوض ، ارتحل ، أطلت، لم تنل ، نادته، ارتد ، تلظى، لم يندمل، أفاق، قفل علم، فقدتك ، دهاك صدقت، صدقت، صدقت، صدقت، قد صدقت) .

المضارع :

(تستهل، يهطل، تــــنز ى، يبكى ، يصل، ينهمل، يرفع ، يرى، تمشى، تنتقــل، يحرك، تلوى، تَغمَع ، يطير ، يميل ، تمل ، ينازع ، يحتلج ، يعتريها، يقلب ، يبســط ، أرى ، تحملق، تزهر ، تأتكل، يطوى، يتمسى تتقضل، تريه تسـري، يبسـط، تحسـبه، تميت، تحيى، لا تكن، لا تبل، ترقى ، لم يكل).

وكانت الجهة التى اتجهت إليها هذه الأنماط النحوية كالتالي :

	الماضي	المضارع	الأمر
القواس :	٤١	١٥٦	١٠
القوس :	٨	–	–
الجمهور:	٥	١	٣
عوالم أخرى :	٤٣	٢٠	–
القوس الجديدة :	٧	٤	–

أولاً : استعمل الشاعر الماضي بنسبة كبيرة فى هذا المقطع . فى بنية الندم والترنح عما حدث . حيث بيع أغلى ما يملك. بيع مقوم وجوده . وسند كرامته. وقد استطاع الشاعر من خلال هذا الزمن أن يوقع المتلقي فى دائرة الدلالة المحتومة. فى زمن مضى وانتهى . سابق لزمن النظم. فلقد لحقت بالشيخ شاكر عوامل الهدم . هدم التراث ومعاول تكسير عُمد الأمة. وهو قد عبر عن ذلك في قوله " فإن هذا الجيل الذى نراه منزوعاً من أصوله نزعاً كاملاً ..وأنه لا بقاء لأمة .. لا بقاء لأمة بغير حصيلتها الماضية . بغير هذا التيار المتدفق من القرون

الطويلة أعني بالتيار المتدفق، ذلك التيار الفكري واللغوي الذى يعيش به الإنسان .. الإنسان يعيش بلغته، فهذا الانفصال بين الماضي والحاضر قاطع بأن كل طريق فى الحياة الأدبية سوف ينقطع أيضاً .. (١)ولعل الأبيات الأولى فى هذا المقطع ، أقدر على هذا البيان ، حين يقول" القواس / الجيل البائع المنزوع من أصوله" :

٢١٦- أجَلْ ..لا أجلْ بعثَها ابعثها!أجل بعثَها!بعثُها!الا لأجَـل !

٢١٧- وفاضتْ دموعٌ كمثل الحميم لذاعـة ، نارُهـا تشـتَعِلْ

٢١٨- بكاءٌ من الجمر جمر القلوب ، أرسلها لا عجٌ من خَبَـلْ

٢١٩- وغامتْ بعينيه واستنْزفتْ دم القلب يَهطـل فيمـا هطَـلْ

٢٢٠- وخائفةٌ نبَـحتْ صوتَهُ وهيضَ اللسانُ لهـا واعتَـقَلْ

وأما عن الزمن النحوي المقابل " المضارع " الذى اتجه إلى " القواس " فقليل، فلم يتكرر سوى ست عشرة مرة، وكلها أفعال ذات دلالة موجبة، وجاءت من خلال هذا الزمن ليتجسد هذا المجال المؤسف داخل الفضاء الزمي (الماضي). ولنتأمل الأفعال التالية : ٢٢٨- يبكى ٢٤٧- ينازع ، يحتلع النفس ٢٥١- يقلب جمجمة ٢٥٥- ويبسط كفيه . ماذا أرى .. ٢٦٢- أراد لينسى ٢٦٦- ويبسط كفيه مستغرقاً .

إلى غير ذلك من الأفعال التى أدت دور الصورة المتحركة وسط سكون جم ، لتتجسد – بعد ذلك – علامات الخسارة ماثلة حية، رغم مواتها فى الزمن الماضي .

١- طالع حوار نجم عبد الكريم مع الشيخ محمود محمد شاكر، مجلة الأدب الإسلامي العدد السادس عشر، ربيع الآخر، جمادى الأولى / جمادى الآخرة ١٤١٨ هـ ص: ٥٩

ثانياً : وأما ما ارتد إلى القوس (المُبَاعة) فكان الزمن النحوي الماضي خالقاً لفضاء زمني لعب فيه صوت الفعل " بِعتُها " بصداه تجسيداً لتمام وقوع الجريمة . فقد وقعت الواقعة إذن، ولم تعد هناك بارقة أمل في النهوض .

وقد تردد هذا الفعل على لسان القوس الذليل بزمنه الدال على المضي (٧) مرات مع إضافة تكرار نفس الفعل (٧) مرات في البيتين (٢١٤ ، ٢١٥) في المقطع السابق، وفي توال عجيب مكثف لمرارة الانتهاء، يقول :

٢١٤- لقد بعتُها .. بعتُها .. بعتها ، جُزيتم بخير جزاء ، أجَل !!

٢١٥- أجلْ بعتُها ..بعتها، بعتها أجلْ بعتها!!لا أجَلْ لا ، أجَلْ

٢١٦- أجل لا أجل بعتُها!بعتها !بعتها!أجلْ بعتُها !بعتُها!لا أجل

وبعد فترة زمنية طويلة في وصف حيوات أخرى في نفس الفضاء "الزمني الماضي" الذي تجسد فيه الخسران الواقع والهم الجاثم، يأتي الشاعر بنفس الفعل وزمنه ، ليرتد إلى نفس الزمن السابق لنفس الفعل، لئلا يتيه المتلقي في غمرة وصف ذلك "القواس" وما حَلَّ به والعوالم المحيطة به الذي، هذا الوصف الذي امتد من [البيت ٢٢٣ حتى البيت ٢٥٧]مصورا بذلك حالة من حالات الفواق التي يستذكر فيها "القواس" شنيع ما صنع :

٢٥٧- (أجلْ بعتُها ! بعتُها بعتُها .. بقاءٌ قليلٌ ودنْيا دُولْ

أما ما يرتد إليها من الزمن النحوي"المضارع" فلم يرتد إليها أي فعل من هذا الفضاء الزمني بيانا واضحا على مواتها وانتهائها .

ثالثا: وأما من ارتد إلى الجمهور فهو بقايا المشهد السابق في المقطع الثالث، وكان من حظ الزمن الماضي " ٨ " مرات وهو فضاء انسجم والانتهاء من البيع .. .

وقد صور فيه حالة الجمهور بعد انتهاء الصفقة تصويرا بيَّن حمقا متأصلا فيهم، لنتأمل .

٢٢٦- ومنْ حَوْله النَّاسُ مثل الدُّبي عِجَالا تنْزِي، دهاهُنَّ طَلْ

ولم يتجه "المضارع" إلى الجمهور إلا هذا الفعل" تنْزِي " مصوراً الوثب والقفز لرؤية النهاية .

٢٢٩- ومن ضاحِك كرْكرتْ ضحكةٌ له من مَزُوحٍ خبيث هَــزِلْ .

٢٣٠- ومنْ ساخرٍ قال : يا آكلاً ! تلَبس في سَمْتِ منْ قد أكَــلْ

٢٣١- منْ بــاسِطٍ كفَّــيْهِ كالمُعــزِّى وهيْنَمةٍ غمْغَمتْ لمْ تُقَــلْ

وقد عوض هذا المشهد من سكونه استخدام الشاعر لـ"لاسم الفاعل" الذى يتحرك فى نفس الفضاء الزمني كما سبق أن ذكرنا .

رابعاً : أما ما ارتد إلى [القوس] الجديدة الذى تمثل الأمل نحو النهوض مرة ثانية ، نحو الإعادة . ولعل البيت الأخير يؤكد ذلك:

٢٨٩ - حَسْبُكَ به فاطرُ النيِّرات وبارى النَّبات ومُرْسِى الجَبَلْ

٢٩٠ - فقمْ واستَهِلّ ، وسبِّحْ له ! ولبِّ لربٍ تعالى وجَــلْ .

وقد ارتد إليها " ٧ " أفعال ماضية . اثنان فى وصفها " أطلَّتْ " " لم تنَلْ " وخمسة فى وصفها بالصدق، حين قالت له:

٢٨٦ - بصُنْعِ يديكَ تَـردّني لديك، فى قدِّ أُخْتـــي، ونِعْـــمَ البَـدَلْ

ردَّ عليها :

٢٨٧- صدقْتِ!صدقْتِ ولين الشباب، ولين الولــوعُ؟ولين الأمــلْ؟

٢٨٨- صدقْتِ صدقْــتِ !نعم قد صدقْــتِ وسرُّ يديكَ كأنْ لم يَــزَلْ

وجاء المضارع يصور الجمال في القوس الجديدة :

٢٨٠ – عروسٌ تمايلُ مختالــةً تموتُ بِدلٍ ، تُحيي بدَل .

وبعد دراسة إبداع النمط النحوي في النص نرصد الظواهر التالية : -

أولاً : حركة الزمن في النص :

إن المتأمل في النص يقف دون أدنى جهد على ماهية الحركة داخل النص ، فهي تتسارع بشكل مثير، وعجيب ، ويرجع ذلك إلى تلاحق الأفعال مع كثرتها واختلافها، وكان لحرف الربط " الواو " و " الفاء " دور بارز في سرعة هذه الحركة ، وقد ساهمت الجمل المقترنة بالشرط في تجسيد هذه السرعة، ولا شك أن مثل هذا التصرف من قبل المبدع يؤدي وظيفتين :

الأولــى : على مستوى المبدع، حيث تكشف عن مدى ازدحام وفيض المعاني، وتلاحقها عنده وتفاعلها في صدره .

الثانية : على مستوى المتلقي : حيث استطاع المبدع أن يجتهد في ألا ينصرف عنه وعن نصه، فما يكاد يقف على نهاية البيت حتى يرى التالي مرتبطاً به، وهذا بدوره ، جعل المتلقي أكثر التصاقا بالموضوع، وأبعد عن السهو أو الملل الذي قد يصيبه من طول النص .

وتكرر الرابط بـ"الفاء" في الأبيات[٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦] متوالية وفي الأبيات [٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩].

وعن "الواو" فهي منتشرة في جنبات النص انتشارا بينا مثل تواليها:

٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣، ٢٣٤ ، ٢٣٥ .

وهذه السرعة الناجمة عن وجود حرف الربط " الواو " في البيع ،وحالة "القواس " المتدهورة سريعاً ،وحالة "الجمهور" حوله، تشاطرها سرعة نجمت عن ألفاظ هي الأخرى تتسم في دلالتها بالسرعة، مثل: "يهطل" ، وتوالى فعل الأمر "بع" ، "عجالا "،"كركرت" ضحكة (تتابع صوت الضاحك)، "سالت" جموعهم ، "إنجاب"،"ينهمل ".

وكانت الجمل المقترنة عبر الشرط هي الأخرى قد ساعدت على سرعة حركة النص مثل ، الشرط في الأبيات :[٦٩ ، ٧٩ ، ٧٨ ، ٩١ ، ٩٨ ، ١٤٤ ، ١٤٨ ، ١٥٥] . وقد استعاض بالشرط حينما يقل استخدام " الواو " أو " الفاء "

وعلينا أن نلاحظ أن حركة الزمن في نهاية النص ، كادت تتوقف ، فانعدمت كل وسائل سرعة النص إيذانا بانتهائه. فقد سكن كل شئ، وحانت فترة التأمل وإعادة النظر فيما قد وقع، فهل نبدأ من جديد، وحين نبدأ مرة أخرى، هل نستسلم لليأس؟! . إلا أن سرعة النص تزداد في حشو الأبيات الأربعة الأخيرة نتيجة حرف الربط وتكرار بعض الأفعال إيذانا بانتهائه على سطح النص، وابتدائه في ذهن المتلقي وخواطره :

٢٨٧ - صَدقْتَ صدقْتَ ولَيِنَ الشبابُ ولَيِنَ الأملْ
٢٨٨ - صَدقْتَ صدقْتَ! نعمْ صدقْتَ لوسُرَّ بديك كأنْ لم يزلْ
٢٨٩ - حباكَ به فاطرُ النيراتِ وبارى القسيِّ ومُرْسِي الجبلْ
٢٩٠ - فقُم واستَهِلْ وسبِّح له ! ولبِّ لربٍ تعالى وجلْ

وفي إطار حركة النص لا يفوتنا هذا " السكون " الذى إرتآه الشيخ شاكر على حرف" الروي" . فوجود " السكون " لا يدل فقط على الزمن المعلَّق ولا على الهدوء

فقط، بل تغلب على هذه الدلالة بكثافة بسرعة توالى الأبيات عنه طريق حروف الربط كما ذكرنا سابقا، بل مثّل به الشيخ شاكر تُثوءا حادا ، جعل النص في نهاية كل بيت يمثل قلقا للملتقي، بوقفه على " السكون" الذي يتوقف معه النَّفَسْ من جهة أخرى ، ليعيش المتلقي حدث النص معاناة وإحساسا ويؤكد أستاذنا الدكتور محمد عبد المطلب على دور المتلقي قائلا" لا شك أن وجود القارئ المتلقي فى العملية الإبداعية أمر بدهي، من حيث تكون القراءة عملية إيجابية، وليست مجرد حضور سلبي ، أي لابد من وجود توازن حضوري بين الإبداع والقراءة .." (١) ويقول فى موضع أخر فى كتابة السابق " ووجود المتلقي ليس خارجا فحسب، بل هو وجود فى وعى المبدع بالدرجة الأولى، وهذه الحقيقة تأتى مع معاينة الواقع التنظيري معاينة صحيحة ، ومن خلالها تأخذ العملية التنظيرية خطوط حركتها الجدلية بين الطرفين " المبدع والمتلقي " (٢)

ثانيا : التجانس بين الزمن النحوي والزمن التاريخي والاجتماعي:

تتحدد العلاقة الأولى بين الزمن النحوي والزمن التاريخي والاجتماعي فى علاقة انسجام، فهما متطابقان ولا يتقاطعان، فقضية الزمن بمضاويته-كما هو واضح - ينسجم مع ماضوية الحدث . فالنص يقوم على صدى صوت قديم، وهو يعالج من خلال التأويل موضوعاً وقعت أحداثه ، كما ذكرنا-حيث تدهور الواقع

١- محمد عبد المطلب ، قضايا الحداثة عند عبد القاهر ، ورقم الإيداع ٩٤٤٩ /، ١٩٩٠ م ، ص:٢٠٤ .

٢- السابق، ص:٢٠٧

العربي والإسلامي، وانحدار الأمة وموت همتها [1] وقلنا إن المضارع يتحوصل بفعل سياق النص إلى داخل الأحداث الماضوية، وتكون غايته -كما قلنا- هي حركية الدلالة وتصويرها وإيحائها حينما تتطلب الموقف ذلك، فهو أي المضارع إن دل على الانقطاع مع الزمن التاريخي والاجتماعي للنص إلا أنه يرتد بفعل سياق النص لينسجم معه مرة أخرى .

ثالثا : الوظيفة الجمالية للزمن •

ولقد تحددت الوظيفة الجمالية للأفعال الماضوية أو المضارعة من خلال "الموقع"، ومن خلال "التعادل النحوي"، ولا شك أن هذا التصرف قد هيأ للمتلقي توقعا من ناحية، وأداء موزونا، مثّل به تضافرا أسلوبيا من ناحية أخرى بين الأبيات، ومن التشابه الموقعي والتركيبي قول الشاعر :

٣٩- ولولى على القمم الشامخات:جبالٌ من الشعر منها استهلْ
٤٠- تخرُّ أنغامُـه المرسـلاتِ ، أنغامَ سـيل طغى و احتفـلْ

"استهل ، احتفل" وقعتا في نهاية البيت وهما على وزن واحد

ويعاود هذا التشابه في البيت :

" ٤٣ " فطارتْ سِراعـا إلى غيره بغزوٍ تضـرَّمُ حتّى اشتعلْ

وكأن هذه الأفعال عن طريق الموقع والتركيب ترتد إلى بعضها آخذه وآسرة للمتلقي نحو الانتباه واليقظة.من ذلك أيضاً قوله:

١- طالع الحوار السابق مع الشيخ محمود شاكر الذى أجراه د . نجم عبد الكريم ، مجلة الأدب الإسلامي العدد ١٦ لسنه ١٤١٨ م، ص:٥٦، وما بعدها .

٤٨- لَوَاهَا عن الرَّى عِرْقَلتها لَحَا الخُضْرِ، عرفَانَ منْ قَدْ عَقَلْ !
٤٩- وعلَّمَهــا أيْنَ تَكْوَى الجُنُوبُ بِنَـــارِ الطَّبِيب لِدَاءٍ نَــزَلْ !
٥٠- ولَنَّ الخصاصَةَ قَوْسُ البَئِيسِ إذا قَذَفَ السَّهْمَ عنها قَتَــلْ !

وقد يتجه إلى بعض صيغ "اسم المفعول" الذي يتشابه مع "اسم الفاعل" في دلالته الزمنية على الدوام في حال اتصال " أل " بها (١) ليقيم هذا الجمال في قوله:

٥٧ - تَبِينُهَا وهي مَحجُوبَة ومن دُونها سِتْــــرُها المُسْدَلُ
٦٠ - فَشَاقَتْه من كِنِّها ، فَاسْــتَجابَ لَدَيْــه بِالقَـدْها المُعْتَــدِلْ

وقد يقيم الموقع في صدر البيت وبنفس التركيب:

٨٢-وعَضَّ عليها ... فَصَاحَتْ له ، فَأَشْفَقَ بِشَفَاقَةٍ، وانْجَفَــــلْ
٨٣- فَجسَّ ، فَفَاقَتَه ، واسْتَقَلَّت ، فَعَضَّ بِأُخْرَى فَلَــم تَمْتَثِــلْ

ويأتي بالمضارع موقعا وتركيبا:

٧٧- يُقَلِّبُها بِيَدَيْ مُشْفِقٍ لَهِيفٍ ، لطِيفٍ رفيــقٍ ، وَجِــلْ
٧٨- يعرِّضُها لِلَهِيبِ الهَجِيرِ رؤُوفٍ بها، عاكِفًا لا يَمَــلْ

وقد يقيم تقابلا بالزمنية في صدر البيت وفي عجزه، مثل قوله :

٢٦٦- ويَبسُطُ كَفَّيْه مستَغْرِقًا ، فَتَحْسَـبُه قارئًا قَـــدْ ذَهَلْ
٢٦٧- يرى نِعمةً لبِسَتْ نِقْمَةً، ونُورًا تَجَلَّى، وسِحْرًا بَطَــلْ

١- مجلة كلية الشريعة: جملة الماضي والحاضر والمستقبل، بغداد، العدد: ١٩٥٨،٦م، ص:٢٠

المراجع

- إبراهيم أنيس

من أسرار اللغة ،الأنجلو المصرية، ط٥، القاهرة،١٩٧٠م

- ابن جنى

الخصائص ، دار الكتب ، القاهرة ١٩٥٢ م

- ابن فارس

الصاحبي ، تحقيق: مصطفى الشيمي، بيروت ١٩٦٤م

- بشرى البستاني،

زمنية التشكيل الشعري مقاربة في ديوان خليل حاوي، مجلة مواقف، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق،العدد:٣٩٢،كانون الأول، ٢٠٠٣م.

- السيوطي همم الهوامع ،صححه محمد بدر الدين النعساني، دار المعرفة للطباعة والنشر،بيروت.
- صاحب خليل إبراهيم جدلية الزمن واللون في ديوان"عاشقة الليل "لنازك الملائكة،مجلة الموقف الأدبي، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد:٣٧٤،حزيران،٢٠٠٢م
- الأزهر الزنادنسيج النص،بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط١،١٩٩٣م

- تمام حسان اللغة العربية معناها ومبناها ، مطبعة الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٧٣م
- سيبويه الكتاب،تح :عبد السلام محمد هارون، دار القلم، القاهرة،١٩٦٦م
- عباس حسن النحو الوافي،دار المعارف بمصر،١٩٧١م
- محمد أبو موسى القوس العذراء وقراءة التراث ، مكتبة وهبة ، القاهرة ط ١ ١٤٠٢هـ ، ١٩٨٢ م
- محمد العبد اللغة والإبداع الشعري، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط ٢، القاهرة، ١٩٨٩م
- محمد كمال بشر علم اللغة العام "الأصوات" ، دار المعارف ، مصر(د/ت)
- محمد عبد المطلب قضايا الحداثة عند عبد القاهر ، ورقم الإيداع ٩٤٤٩ /، ١٩٩٠ م بناء الأسلوب في شعر الحداثة " التكوين البديعي ، رقم الإيداع ٥٦٣٢ لسنة ١٩٨٨م
- مالك يوسف المطلبي الزمن واللغة، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، مصر ١٩٨٦م.
- مصطفى جمال الدين البحث اللغوي عند الأصوليين، دار الرشيد للنشر،دار الحرية للطباعة، بغداد،١٩٧٤م
- مهدي المخزومي في النحو العربي " نقد و توجيه" منشورات المكتبة العصرية، ط ١،بيروت ، ١٩٤٦م
- نجم عبد الكريم حوار مع الشيخ محمود محمد شاكر ، مجلة الأدب الإسلامي العدد "٦" .

- لوديزمير فلسفة الوعي بالزمن وأثرها في العمل الأدبي، ترجمة: محمد هناء متولي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ٢/١٩٢٨م، ص: ٩٢.

المجلات :

- كتاب دراسات عربية وإسلامية مهداه إلى أديب العربية الكبير أبي فهد . محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين . مطبعة المدني ، القاهرة ١٩٨٢م
- مجلة الأدب الإسلامي مجلة فصلية تصدر عن رابطة الأدب الإسلامي العالمية العدد ١٦ لسنة ١٤١٨ هـ
- مجملة مجمع اللغة العربية مقالة: معاني الماضي والمضارع في القرآن الكريم ، العدد:١٩٨٥،١٠م
- مجلة كلية الشريعة : جملة الماضي والحاضر والمستقبل، بغداد، العدد: ٦، ١٩٥٨م.

القسم الثالث

الصـــوت الـقـافـوي

فى بنيـــة الخطــابُ الشعـــرى

مقدمة

القافية في النص الشعري مكون أساسي من مكوناته النص، إذا فقدها النص لا يسمى نصا شعريا [1] في منظور النقاد والعروضيين، ولقد أولوا النقاد- لا شك-هذا العنصر اهتماما عظيما حين عرفوه، وحين أبانوا تكوينه وحين أبانوا عيوبه، فلقد عرَّفها القدماء، واختلفوا في تعريفها، اهتماما بها بوصفها مكونا أساسيا- كما قلنا- فى بنية النص الشعري، وأبانوا أضربها من متكاوس ومتراكب ومترادف ومتواتر ومتدارك، كما أبانوا لوازمها من حيث الحروف، فذكروا الروي والتأسيس والردف والصلة والخروج، أبانوا-كذلك -حركاتها اللازمة من رس وإشباع ومجرى وحذو وتوجيه ونفاذ، ولم ينسوا عدد القوافي من حيث تقييدها ومطلقها، وذكروا من المقيد : المؤسس والمردوف والمجرد، ومن المطلق : مؤسس موصول، ومؤسس له خروج، ومردوف موصول، ومردوف موصول له خروج، ومجرد لا تأسيس له ولا خروج، ومجرد له خروج، كما حرصوا على بيان المد واللين فى القوافي، وأخيرا اهتموا بعيوب القافية من إقواء وإكفاء وإصراف وإيطاء وإسناد وأنواعه وإجازة وتضمين ومعاظلة وتجريد .

لم يعد-إذن- يخفى على القارئ مدى اهتمام النقاد والعروضيون بهذا المكون الأساسي فى بنية النص الشعري، وهو اهتمام -لا شك-ساعد على ضبط النظم

---

١ - فى منظور القصيدة العربية التقليدية .

نظما متسقا سليما تبع ما بنيت عليه القصيدة العربية الأصيلة، ولاشك أن اهتمام النقاد والعروضيين والبلاغيين، وكل المعينين بفنية النص الشعري، كان اهتماما متنوعا؛ إما في وزنه عروضيا وبيان هيأته وسلامته، وإما في تركيبة وهيكله، وفي بلاغته وتنوع صوره البيانية والموسيقية، بل إن كثيرا من المؤلفات القديمة قامت حول النص الشعري تؤسس له، وتحفظه قلعة حصينة لا تمتد نحوها عوامل الهدم والتخريب فكتاب" نقد الشعر" لقدامة [1] أو "عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي [2] أو كتاب" العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" لابن رشيق القيرواني [3] أو "ضرائر الشعر" لابن عصفور الإشبيلي [4] - على سبيل المثال- من كثير من المؤلفات التي اهتمت ليس فقط بالبناء الخارجي، بل تطرقت للمضمون بمختلف الموضوعات التي يحويها النص الشعري.

القافية موضوع بحثنا، أُهتم به - أيضا - اهتماما واضحا، وكثرت المؤلفات حوله قديما وحديثا، منها على سبيل المثال قديما:

- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي [5]
- الأخفش أبو حسن، القوافي [6]

---

١ - تحقيق :كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، (د/ت).
٢ - تحقيق وتعليق ،محمد زغلول سلام، نشر منشأة دار المعارف، مطبعة التقدم، الإسكندرية ط١، ١٩٧٧م.
٣ - تحقيق / محمد محيي الدين عبد الحميد،، دار الجيل، بيروت، ط:٥، ١٩٨١ م، .
٤ - تح/ السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، ط ٢ بيروت، ١٩٨٢ .
٥ - تح/ عمر يحيى، وفخر الدين قباوة، دار الفكر ط٣، ١٩٧٩م.
٦ - تح/ أحمد راتب النفاخ، بيروت، ١٩٧٤م.

- التنوخي، أبو يعلي عبد الباقي عبد الله بن المحسن التنوخي، كتاب القوافي(١)
- أبو القاسم الصاحب إسماعيل بن عباد، الإقناع فى العروض وتخريج القوافي(٢)

ومنها حديثا :

- حسين نصار، القافية فى العروض والأدب (٣)
- عبد العزيز عتيق ، علم العروض والقافية (٤)
- عدنان حقي، المفصل فى العروض والقافية (٥)
- غالب محمد الشاويش، الكافي فى العروض و القوافي (٦)
- هاشم صالح مناع، الشافي فى العروض والقوافي (٧)

نقول ومع كثيرة هذه المؤلفات (٨) **إلا أنها اتسمت بالآتي :**

أولا : تناولت هذه المؤلفات علم القافية تناولا جيدا من حيث التعريف بهذا العلم؛ أسسه ومصطلحاته ومباحثه والعيوب التي قد يقع فيها الشاعر، مثلما ذكرنا فى بداية الحديث، فكثرت المصطلحات، وكان منها ما هو متفق عليه، ومنها ما هو مختلف عليه (٩)حتى إن تعريف القافية نفسه تعدد فى كتب القدماء(*)

---

١ ـ تح/ عوني عبد الرءوف، مكتبة الخانجي، ط٢ بمصر، ١٩٧٨ م .
٢ ـ تح/ محمد حسن آل ياسين، المكتبة العلمية، بيروت، ١٣٧٩ هـ .
٣ ـ ط، دار المعارف ـ القاهرة، ١٩٨٠ م .
٤ ـ ط، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٦٩م، و/ط المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٩م.
٥ ـ ط دار الرشيد، دمشق، بيروت، ١٩٨٧ م .
٦ ـ ط أضواء البيان، الرياض، ١٩٩٦ م .
٧ ـ دار الفكر العربي، بيروت ط ٣، ١٩٩٥ م .
٨ ـ غير ما وقعت عليه وهو كثير .
٩ ـ طالع على سبيل المثال: التنوخي، كتاب القوافي.
(*)طالع الصفحات التالية لتقف على اختلافاتهم في تعريفها .

ثانيا.جاءت الشواهد محل التطبيق في إطار هذا العلم بمباحثه وجزئيات فقط لتبين محل الشاهد الذي يطرحه الباحث، دون أن تتعرض لا من قريب ولا من بعيد بدلالة البيت سواء سلم من عيب أو اعتراه عيب .

ثالثا، لم نجد فيما وقعنا عليه من دراسات- أي دراسة اهتمت بدور القافية بوصفها مكونا أساسيا فى نص شعري كامل. إن الذي أدى إلى ذلك - حسب رؤيتنا - هو إغفال القافية بوصفها وظيفة صوتية ودلالية، والنظر إليها بوصفها عنصرا عروضيا منفصلا عن النص الشعرى، لا بوصفها عنصرا من عناصر الإبداع الفني، لذا ظلت هذه الدراسات حول هذا الفن -القافية- تتسم بالجفاف والتقسيم ، الذي غفل دورها فى الخطاب الشعرى .

إن هذه الدراسة تنظر إلى أن النص الإبداعي عمل فيه كل المكونات، من مفردة وتركيب وصورة، قد اختيرت اختيارا فنيا، ليس عشوائيا، وترى هذه الدراسة -إذن- أنه من القصور المدمر لرسالة النص وغاياته إغفال مكون من مكوناته، دون تأمله ودراسته، وقافية النص الشعرى - كما هو معلوم - عنصر يمثل شطرَ تعريف فن الشعر حينما عرفوه " بأنه قول موزون مقفى [1]، وعلى ذلك لا يكون الشعر شعرا حتى يكون له وزن وقافية .

إن هذه الدراسة- مرة ثانية- تُعنى بالقافية من خلال وظيفتها الإيقاعية بما تحمله من عنصر صوتي معين، يعمل على استدعاء مشابهاته من الأصوات،

---

١ - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط:٥، ١٩٨١ م ،١/ ١٥١

والأخرى مرتبطة بالأولى، ونعنى بها الوظيفة الدلالية، حيث تسلك هذه المفردات في نظام الجملة من جانب، والعمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي بما اكتسبته من مهارة وبروز من جانب آخر[1]

إمرة أخرى هذه تهتم الدراسة بالقافية -كما ذكرنا- من خلال علاقتها بكل العناصر المكونة للنص الشعري، وبالتالي يكون للقافية ثراء واضح في دلالته ليصبح- بعد ذلك- إغفال هذا المكون إغفالا لشطر كبير من رسالة النص ومراميه التي يتغياها، ويسعى نحوها مبدعه.

١ - محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٠م ط١ ص: ١٣١

المبحث الأول

القافية في النقد العربي القديم .

معلوم أن الوزن العروضي ركن من أركان الشعر، والقافية لبنة أساسية فيه هذا البناء، وكثير من النقاد والباحثين في ميدان الإبداع الشعري يفْصلون بين الوزن والقافية، إلا أنهم ينظرون إليهما بوصفهما ركنين أساسيين لا يقوم الشعر من دونهما .

فالقافية - إذن - شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية [1] وهذا ما رسمه "قدامه بن جعفر" لحد الشعر حين قال: إنه قول موزون مقفى يدل على معنى [2] والشعر - كذلك - عند ابن فارس كلام موزون مقفى دل على معنى، ويكون أكثر من بيت..... لأنه جائز اتفاق سطر واحد بوزن يشبه وزن الشعر عن غير قصد [3] وهو عند الباقلاني الكلام القائم على الأعاريض المحصورة المألوفة [4] وهو عند ابن خلدون الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون

١ - العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده (مرجع سابق).
٢ - نقد الشعر، طبعة القاهرة، ص: ٦٤
٣ - الصاحبي ، تح/ السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ص: ٤٦٥
٤ - إعجاز القرآن تح/ السيد أحمد صقر، طبعة القاهرة، مصر، ص: ٥١

أوزانه كلها على روي واحد هو القافية [١] ، و"حظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة، أرفع من حظ سائر البيت"[٢]

إذن ما دام الشعر صناعة، والوزن والقافية ركنين في بنائها، فعلى مبدع فن الشعر أن يلتزم بهما، لتتم هذه الصناعة جماليا، لذا كانت هذه الصناعة أصعب من غيرها من فنون القول الأخرى، حتى يذكر ابن سلام الجمحي ذلك في قوله" المنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر، والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي والمتكلم مطلق يتخير الكلام" [٣]

فالوزن والقافية ـ إذن ـ حدان من حدود فن الشعر في النقد العربي القديم، وقد نظر نقادنا القدامى إلى هذين الركنين أحيانا منفصلين، وأحيانا يرون أن القافية جزء من الوزن العروضي، فالفصل في كلام ابن رشيق واضح، حين يذكر" أن الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء؛ وهي : اللفظ، والوزن، والمعنى ، والقافية، فهذا هو حد الشعر" [٤] وابن رشيق – نفسه – في موضع آخر يرى أن القافية جزء من الوزن يقول :"الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها بالضرورة، إلا أن تختلف القوافي، فيكون ذلك عيبا في التقفية، لا في الوزن، وقد لا يكون عيبا نحو المحسنات، وما شاكلها" [٥]، ثم يعود ابن رشيق مرة

١ ـ المقدمة، تح/علي عبد الواحد وافي، طبعة لجنة البيان العربي، ص:٥٦٦
٢ ـ الجاحظ البيان والتبيين ، تح/ وشرح: عبد السلام هارون، دار الفكر العربي، بيروت ، ط ٤ ١٩٦٨م، ص: ١/١١٢
٣ـ طبقات فحول الشعراء ، تح/محمود محمد شاكر، طبعة القاهرة، مصر، ١ / ٥٦
٤ـ العمدة، تح/محمد محيي الدين عبد الحميد، (مرجع سابق)، ١/ ١١٩
٥ ـ نفسه: ١ / ١٣٤

مفصلا بينهما، فيقول : "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية، وهذا على رأي أن الشعر ما جاوز بيتا واتفقت أوزانه وقوافيه" [1]، ويتجه ريتشاردز نفس الاتجاه نحو قيمة القافية في بنية القصيدة، وذلك في إطار حديثه عن الوزن، يقول "والوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى، بحيث إنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضا، يكاد يصبح التحديد كاملا .." [2] ، وما القافية عند العرب إلا" تكرير لأصوات لغوية بعينها، وتكريرها هو السبب في إحداث النغم في الأبيات" [3]

إن اهتمام القدماء بالقافية ، كان اهتماما بالغا، فبدونها- كما سبق - لا يعد الشعر شعرا ،وهي- أي القافية- صناعة ومقدرة ، يقول زهير :

فمن للقوافي بعد كعب يحوكها إذا ماثوى كعب وفوز وجرول [4]

كما أن الشعراء يتبارون في بيان مقدرتهم على الإتيان بها دلالة على أهميتها في بنية النص الشعري من ناحية، وعلى بيان مقدرة الشاعر اللغوية، يفتخر "المتنبي" بأنه رب القوافي :

---

١ - نفسه :١ / ١٥١

٢ - ريتشاردز، أ . أ، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة: مصطفى بدوي ، مطبعة مصر ، القاهرة ١٩٦٣م، ص: ١٩٤

٣ - محمد عوني عبد الرءوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر ١٩٧٧م،ص:٩

٤ - المعري، رسالة الصاهل والشاحج، تح/ عائشة عبد الرحمن، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٥م، ص:٤٥٨٤٥٩

أنا ترب الندى ورب القوافي وسمام العدا وغيظ الحسود[1]

لذا لم تكن القافية عند شعرائنا القدماء همًّا، ولا عبئًا ثقيل، ولا سورا حديديا كما يصفها الحداثيون الآن[*]، ولم تكن عائقا لانفعالاتهم ومشاعرهم، لذا اهتموا بها- كما بينا سابقا في تقديمنا لهذا المبحث-، وبسبب اهتمامهم بها تعددت تعاريفهم لها، فالخليل بن أحمد الفراهيدي يعرفها"بأنها الساكنان الآخران من البيت، وما بينهما ، مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما"[2]، وهذا التعريف هو الثابت في كتب العروض ، وثعلب [3]يجد القافية في الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة ، أي "حرف الروي". وهذا هو المفهوم الشائع للقافية وقال بعضهم هي القصيدة [4]واستدل بهذا البيت :

وقافية مثل حد السنا ن تبقى ويذهب من قالها

وقال بعضهم [5] القافية البيت، وقال قوم القافية الكلمة الأخيرة وشئ قبلها [6] وقال سعيد بن مسعدة المجاشعي ،"الأخفش الأوسط" :القافية الكلمة الأخيرة احتج بأن قائلا لو قال لك:اجمع لي قوافي تصلح مع"كتاب"، لأتيت له"بشهاب"

---

١ - ديوانه: شرح البرقوني، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط٢، ٢٠٠١م، ٣٤/٢

(*) طالع: حديثنا عن القافية في المبحث الثاني (القافية في النقد الأدبي الحديث) .

٢ - التنوخي، القوافي، ص:٦٧

٣ - نفسه، نفس الصفحة .

٤ - ورد هذا الرأي دون نسبة في "الوافي في العروض والقوافي "للخطيب التبريزي، ص ٤٨ وانظر التنوخي، كتاب القوافي، ص: ٦٣

٥ - طالع: اللسان،ابن منظور (منذر، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري) بيروت، ٥ / ١٩٦، وطالع: التنوخي، القوافي ، ص: ٦٣

٦ - طالع:ابن مظور، اللسان، ٣٠١/١٤، وطالع: التنوخي، القوافي، ص: ٦٥

و "رباب".[1]، وقال قطرب :القافية حرف الروي، وأدخلت الهاء عليه كما أدخلت على "علامة " و"نسابة"ولأن القائل يقول: قافية هذه القصيدة "دال" أو" ميم " [2] وقد عددنا هذه الآراء المختلفة في تعريفهم للقافية لنبين أمرين : الأول:هو بيان مدى اهتمام القدماء بهذا الركن الأصيل من أركان فن الشعر ونظمه ..

وأما الآخر:هو أننا سنعتمد الرأي القائل بأن القافية في الحرف الذي يتكرر في الكلمة الأخيرة في كل بيت من أبيات القصيدة؛ أي ما يسمى بحرف " الروي " وكان اختيارنا تبع هدف البحث، ووفق مقاصده، ومعللا السبب في التزام الحرف الأخير الذي يمثل هذا الصوت المتكرر عبر بناء القصيدة، هذا الصوت الذي يختاره المبدع اختيارا فنيا ينسجم ويؤازر البنى الأخرى فيها، وسيتضح لنا كم كان اختيار الشاعر لحرف الروي مُبينا مدى فهمه لدلالة هذا الصوت، وأثره في دلالة قصيدته مما يؤكد - دون أدنى شك - مدى فهمه لدور" القافية" وإسهامها، دون أن يحس بأنها عائق وسد منيع أمام جيشان خواطره ومشاعره .

إن الآراء الأخرى في فهمها للقافية، على أنها عائق أمام جيشان عواطف الشاعر، وانطلاقاته النفسية، نظروا إليها على أنها مجموعة من الحروف بنيت على شاكلة معينة، تبع قول الخليل، أو غيره، مما يفسر لنا منطق علم العروض الذي يتسم بتتابع الحركات والسكنات، دون توظيف هذا الوزن العروضي في إبداع النص ورسالته، ويبدو أن تعريفه لها بأنها الساكنان الأخيران مع حركة ما قبل الساكن

---

١ ـ ذكره ابن جني في "مختصر القوافي"، ص: ٢٨١، نقلا عن التنوخي،ص:٦٥،التبريزي الكافي في العروض والقوافي، ص: ٨٤

٢ ـ التنوخي، القوافي(مرجع سابق) ص: ٦٦

الأول، هو الذي أنتج هذه المصطلحات والتعريفات التي أُفرزت حول "علم القافية" دون النظر إلى كونها صوتا ذو دلالة على مستويات النص المختلفة - مثلما نرى في الصفحات التالية-.

لقد اهتم النقاد العرب بالقافية اهتماما بالغا، ولم يغب عن وعيهم حين تحدثوا عن عيوبها، أن صنفوا هذه العيوب في درجات تتفاوت في القبح . فـ"الإجازة" مثلا أشد قبحا من "الإكفاء" و"الإصراف " أشد عيبا من "الإقواء"[1]. ويعلل يوسف إسماعيل ذلك بقوله " لو تفحصنا ذلك لوجدنا السبب يعود إلى درجة خروج كل حالة عن وحدة القافية؛ فـ"الإكفاء : اختلاف حرف الروي بين بيت وآخر في القصيدة مع مجانسة كل منهما الآخر، وتقاربه معه في المخرج ،كالنون واللام والحاء والخاء، والسين والصاد . أما "الإجازة" فهي اختلاف الروي بين البيتين بحرفين متباعدين في المخرج ،ولا يجانس أحدهما الآخر، كالباء مع اللام . والدال مع القاف واللام مع الميم، أي أن الإكفاء أقل خروجا عن وحدة القافية من الإجازة . ولذلك كان أقل عيبا"[2]

إن القافية بوصفها ركنا أساسيا في الشعر العربي الكلاسيكي، لم تحظ باهتمام النقاد العرب القدماء ، حين ركزوا عليها باعتبارها عنصرا عروضيا منفصل عن النص الشعري بمكوناته وعناصره الأخرى؛ كالصوت والمعجم والتركيب والدلالة و"قد أدى تقعيد النقاد والعروضيين في دراسة مختلف الوظائف التي يمكن أن

---

١ - طالع: المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محب الدين الخطيب القاهرة ،ط٢، ١٩٨٥ ص:٣

٢ - يوسف إسماعيل ، الأنساق الثقافية في الشعر المملوكي ، مجلة التراث العربي ، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العدد:٨١، ٨٢، ٢٠٠١م ص:٥٦

تؤديها القافية في الخطاب الشعري إلى ندرة في الدراسات الجادة التي يمكن للمحلل أن يستفيد منها[1]، ولهذا اهتم ناقد كبير مثل "الجاحظ" حينما ينقل عن صحيفة بشر ابن المعتمر كيف يختار القافية المناسبة، والأوقات المناسبة لها[2]، وإن انصراف العناية بالشعر، إنما هو بالقوافي[3] ويحصر أحمد فوزي الهيب [4] موسيقى الشعر في مصادر عدة منها:

١- أصوات الحروف وتواليها في الكلمة الواحدة التي يجب أن تكون منزهة عن تنافر الحروف، والغرابة ومخالفة القياس والكراهية في السمع، وذلك لأن اللفظ من .

٢- قبيل الأصوات والأصوات منها ما تستلذ النفس سماعه ومنها ما تكرهه .

٣- ويتجلى أيضا في نظم الكلمات معا في جمل متتابعة بصورة يسهل نطقها .

٤- ويأتي أيضا من المحسنات البديعية اللفظية؛ كالجناس والتصريع، وغير ذلك مما يدرسه علم البديع .

٥- وترى موسيقى الشعر أيضا في قوافيه التي تعادلها السجعات في النثر .

---

١ - طالع:هذا التقعيد:شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، مصر ط٢، ١٩٧٨م، ص: ٩٩

٢ - طالع : البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر العربي، بيروت ط٤، ١٩٦٨م ص:١٢٧/٢

٣ - طالع: ابن جني، الخصائص، تحقيق:محمد علي النجار ، نشر دار الكتاب العربي، بيروت د/ت، ٨٤/١

٤ - جدلية التجديد والتهديم في الشعر العربي، مجلة الموقف الأدبي ، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٣٧، ٢٠٠٢ م، ص:٢٥

٦- إذن فالقافية لها دورها الموسيقى فى شعرنا القديم، هذا الدور الذي لا يمكن تغافله، وهذا ما أشار إليه د. شوقي ضيف حين أبان مدى ما تسهم به القافية في موسيقى النص الشعري، يقول " ولعل موسيقى شعر لم تنتظم نسبها، وتتكامل كما تكاملت وانتظمت فى شعرنا العربي، منذ أقدم العصور، إذا تتساوى الحركات والسكنات فى كل بيت من القصيدة ملتقية دائما عند قافية توثق وحدة النغم، وتتيح الفرصة للوقوف عند أي بيت، وترديده على السمع، ولا شك فى أن هذا التكامل والانتظام، إنما جاء من تعانق تلحين الغناء وحركات الرقص وضرباته مع شعرنا فى نشأته، الأمر الذي جعله يستوفي النغمات الطوال والقصار، ومواقع النبرات والنقرات، ويتسم بقرار القافية الثابت، حتى تتم للنغم وحدته وتتضح رناته فى كل بيت" (١)، وهذا يتطلب مهارة من الشاعر ليختار قافية قصيدته بشكل لافت للنظر، حتى كانوا يقدمون الشاعر الذي يحسن الإتيان بها (٢)

بهذا الدور الذي تلعبه القافية فى شعرنا القديم ظلت باقية، لا يمكن تجاهلها بل إن المحاولات التي ظهرت في شعر الحداثة وحاولت تجاهلها، ووسمها بالقيود التي تحد من انطلاق خواطر الشاعر وإبداعه، لم تستطع التخلص من القافية، بل ظلت القافية فى جل إبداع الحداثيين رغم تصرفهم فى الوزن العربي الكلاسيكي

---

١ - شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف ، القاهرة، ، ١٩٧٧م ، ص: ٣١
٢ - الأصمعي، كتاب فحولة الشعراء، تحقيق وشرح:نوري، تقديم: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، ١٩٧١م،ص:١٢

فيما سُمّي بـ "السطر الشعري" المبنى على غير نظام وعدد معين من التفعيلات. فهي إذن" ليست عنصرا تشكيليا مستحدثا في القصيدة العربية. بل بدأت معها. ربما منذ أول قصيدة عربية قيلت في تاريخ الشعر العربي لأسباب كثيرة ومعروفة. هذا يعطيها امتيازا يبرر لها سمة الديمومة والبقاء. ومن أجل اكتشاف هذه السمة ينبغي أن نفحص شعرنا الحديث في ضوء المقترح الذي يشير إلى إمكانية الكشف عن البنية الدلالة للقافية المتجاوزة للبنية الإيقاعية الصرف؛ تلك التي نهضت عليها تجربة القصيدة العربية على مختلف أنماطها وفي مختلف عصورها" (١)

إن دراسة "القافية" وفق إسهامها في التشكيل الدلالي في القصيدة يكسبها ثباتا يقف ضد محاولات استبدالها. فهذا الاتساق الذي تمتاز به القافية يشبه هذا الاتساق الذي يتسم به الوزن حين " يخلق شعورا بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى" (٢)

لذا يركز ابن طباطبا العلوي في كتابه" عيار الشعر" على ضرورة اختيار أعذب القوافي. وأشكلها للمعنى الذي يراد بناء الشعر عليه(٣). وإذا كانت القافية شريكا فاعلا. لا مكملا يتصور الاستغناء عنه. فهي إذن "ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء

١ - محمد صابر عبد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية " حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى:جيل الرواد والستينيات، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ٢٠٠١ م ص: ٢٥٠

٢- صفاء خلوصي:فن التقطيع الشعرى والقافية،مكتبة المثنى، بغداد، ط ٥، ١٩٧٧م،ص: ٢٢٠

٣ - محمد زغلول سلام، تحقيق وتعليق، نشر منشأة دار المعارف، مطبعة التقدم ، الإسكندرية، (د/ ت) ، ص: ١٧٠

آخر، بل هي عامل مستقل تضاف إلى غيرها. وهي كغيرها لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى [1]

إذن فالقافية في نقدنا القديم لم تحظ باهتمام في بيان إسهامها الدلالي والربط بين أجزاء القصيدة، وجعلها كيانا مؤسسا، بل اُهتم بها بوصفها مجرد محسن صوتي يكسب القصيدة سمة عروضية خاصة، تستهدف التطريب وتحقيق الاستجابة الآنية التي تمس العواطف. وقد وقع بعض النقاد المحدثين فيما وقع فيه نقادنا القدامى حيال القافية . فـ"ياكبسون" يلحظ هذا المأخذ حين يرى أن القافية ودورها " يعتمد على التكرار المنتظم للأصوات أو مجموعة من الأصوات المتماثلة، لذا فإنه من قبيل المبالغة في التبسيط، تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها، القافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينهما " [2]. والأمر القافية العظيم في شعرنا القديم حافظ عليها الشعراء . كما قلنا - في تمثلهم الحرف الأخير، والتزامه عبر القصيدة كلها . وهو حرف"الروي" [3] . بل التزم بعضهم تقفية أبيات القصيدة كلها بأكثر من حرف. كما فعل أبو العلاء في لزومياته " وكان " مقياسَ براعة في الشعر العربي، لأنه يزيد وحدات الإيقاع الصوتية"[4]

إن اتهام الشعر العربي القديم الملتزم بالوزن والقافية، المتساوي في وحدات الإيقاع، بالرتابة، والدعوة إلى الملل، اتهام غير دقيق. فهذه المساواة العامة الرتيبة

١ - جون كوهين:بنية اللغة الشعرية، ترجمة:محمد الولي ومحمد العمري،دار توبقال،الدار البيضاء، ط١٩٨٦، ص:٧٤

٢ - جون كوهين، بنية اللغة الشعرية،(مرجع سابق)، ص: ٢٠٩

٣ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر،٢٠٠١ م، ص:٤٣٧

٤ - نفسه، نفس الصفحة.

قلما توجد في الشعر القديم نفسه، وقد دحض الدكتور محمد غنيمي هلال هذه الدعوى، من خلال أسباب ثلاثة: (١)

أولا: اختلاف التفعيلات التي تتكون منها البحور في الشعر العربي، تظل هي هي في كل الأبيات، فللشاعر حريته في نقصها أو تسكين متحركها على نحو ما هو مدروس في علم العروض، في الزحاف والعلل، فمثلا "فاعلاتن" تصبح "فعلاتن" في حشو البيت وفي آخر الشطر منه، إلى غير ذلك من تصرف الشاعر في بنية هذه التفاعيل.

الثاني: هو اختلاف حروف الكلمات التي تقابل حروف التفعيلات بعضها مع بعض، ما بين حروف "ساكنة" وحروف "مد طويلة" وحروف "لين". وهذا الاختلاف الصوتي ينوع الموسيقى وينوع معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن وقد أفاد من ذلك كبار الشعراء في العربية إفادة إيحائية، أتت من وعيهم لخصائص أصوات الكلمات وعيا يكاد يكون لا شعوريا لعمق دراستهم اللغوية.

والسبب الأخير: يتم في التنوع داخل هذه الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية، ألا وهو الإنشاد، ولا نقصد به سوى قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى وعلى نحو ما هو معروف في "فن الإلقاء". والإنشاد يقتضي الضغط على بعض

---

١ - نفسه، نفس الصفحة.

المقاطع والكلمات في ثنايا البيت، وطول الصوت في بعض الكلمات وقصره في الأخرى، وعلو الصوت أو انخفاضه .

فإذا كانت هذه حال القصيدة العربية القديمة بتراثها الموسيقي المتنوع، غير الرتيب، المتنوع تنوع تدفق الخواطر والمعاني، فأي عيب هذا الذي يلصقه دعاة الحداثة بالقافية ؟!.يؤكد محمد غنيمي هلال صلة القافية بالموسيقى العامة في القصيدة، فيقول: "ولكلمات القافية صلة بموسيقى البيت، والقافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى ....، وللقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرارها تجديد في وحدة النغم، ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة، فكلماتها - في الشعر الجيد - ذات معان متصلة بموضوع القصيدة بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتنمية البيت، بل يكون معنى البيت مبنيا عليها ، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت، بحيث لا يسد غيرها مسدها في كلمات البيت قبلها، وإذا دُرست القافية من هذه النواحي، وأمثالها يظهر تباينها قوة وضعفا "[1]

والحقيقة أن دراسة القافية من هذا المنطلق السابق لا يجعلها محل هجوم من لدن الحداثيين، الذين عجزوا أن يسايروا النظم العربي القديم في طبيعة بنائه الموسيقي لضعف في معجمهم اللغوي، وفتور في طاقاتهم الإبداعية، كما هو الشأن عند كثير من شعراء الحداثة، وقد برر محمد غنيمي هلال مثل هذه المحاولات

---

١ - محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، (مرجع سابق)، ص: ٤٤٢ ، ٤٤٣

بالجنوح إلى اليسر والسهولة [1]، إن ما يدعيه الباحث السابق من أن الثورة على الوزن والقافية بدأت منذ القديم ممثلة في الموشحات.[2] ليست ثورة ترفض السابق وتتمرد عليه، جنوحا منهم إلى السهولة واليسر -كما نكر سابقا-بل إن الموشحة ظلت تحافظ في كثير من أشكالها على الوزن، وكذا ظلت القافية في أغصانها وأقفالها دون أن يتخلوا عنها ، وهم .ليس كما يقول د/غنيمي .لم يهدفوا سوى التحرر من نير القافية والوزن في القصيدة القديمة [3]، بل إن للموشحة طابع فني ذات علاقة بالأدب الشعبي، ومجال اللهو والمجون انفر دبه الأندلسيون [4]. ولم يكن في نشأته ثورة على الوزن والقافية، كما هو الشأن في شعرنا العربي الحديث في جانب منه، "الشعر المطلق" أو "المرسل" .

---

١ - نفسه، ص: ٤٤٨.
٢ - نفسه، ص: ٤٤٤.
٣ - نفسه، ص: ٤٤٥.
٤ - أحمد بن المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب،تح/ محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الكتاب العربي ، بيروت (د/ت) ص:٤

المبحث الثاني :

القافية في النقد الأدبي الحديث

(الدرس الحداثي المعاصر)

إذا كان القدماء يرون في فن الشعر فنا يقوم على نظام وزني وقافية معروفين .كما ذكرنا آنفا – أو كما هو مقنن عندهم بأن الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى، وهذا النسق يوفر رنينا ونغما يولد غنائية هذا الفن. لذا فإن القدماء لم تغب عنهم هذه الحقيقة. فهذا حسان بن ثابت يطلب ممن يريد قرض الشعر أن يتغنى به، لأن الغناء وسيلته، يقول:

تغن بالشعر إما كنت قائله   إن الغناء لهذا الشعر مضمار

وكذا سمى الأعشى صناجة الشعر[1]، نقول إذا كان هذا شأن الوزن والقافية عند القدماء، فإن المحدثين كانت لهم اجتهادات ووجهات نظر مخالفة تماما لهذا الموروث الموسيقي، وسطعت قضية التحديث الشعري في أوائل هذا القرن، أي منذ أن ظهرت مدرسة الديوان والمهجر وشعراء أبولو، وكانت للأولى المبادرة في الهجوم على كل ما هو تقليدي في الشعر العربي . فبينما كان النقد القديم -كما ذكرنا - محافظا على عمود الشعر والأصول الجمالية المتوارثة، يقظا أمام أي تجديد شخصي، حتى في الصورة أو المعنى الشعري، فإن النقد الحديث بات ضيِّقا حرجا بما هو تقليدي ونمطي في الشعر"وقد أدى هذا الخروج على الشكل الشعري

---

١ ـ أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق علي السباعي ورفيقيه، إشراف : محمد أبو الفضل ابراهيم، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، د/ت ١٠٩/٨،

الكلاسيكي وموسيقاه ولغته، إلى معارك حامية بين أنصار القديم و أنصار الجديد. إذ رأى المحافظون في قصيدة التفعيلة خروجا فاضحا على البناء الموسيقي المتماسك ... لكن هذه الموسيقى الشعرية - يعني التقليدية- تعرضت في بنائها إلى والتهديم وإعادة البناء والتوزيع على يد حركة الشعر العربي المعاصرة التي قامت بها نازك الملائكة وبدر شاكر السياب في النصف الثاني من الأربعينيات"[1]، وتزايدت حدة الرفض للنظام القديم إلى اتهام بعض المعاصرين الخليل بن أحمد بالجمود والتخلف، لأنه في رأيهم جمد الشعر العربي، وحجر قواعده وضيق على الشعر منافذ القول [2]، وتتسارع موجات التحديث والتجديد، ويدلي الباحثون والنقاد بآرائهم تجاه القديم، فيدلي محمد النويهي بدلوه حين يلحظ التغيرات التي أصابت كلا من الطبيعة النفيسة والذوقية العربية، وحين يرى أن التناظر أو السيمترية symetry التي يتصف بها الشعر التقليدي لم تعد تتلاءم والذوقية المعاصرة، يقول:" إن نوع الإيقاع الذي تعرفه القصيدة العربية التقليدية لم يعد صالحا لحاجاتنا الفنية والنفيسة والذوقية .. وإن درجة الانتظام التي يتطلبها شكل القصيدة التقليدية زائدة الإسراف في السيتمرية والرتوب"[3]، كما يذهب إلى أن " البحر العربي المأثور ذو موسيقى حادة بارزة شديدة الجهر عنيفة الوقع على طلبة الأذن عظيمة الدرجة من التكرار والرتوب، وهذه طبيعة ينفر منها ذوقنا الحديث، ولم تعد آذاننا تحتملها،

---

١ - مفيد نجم ، موسيقى الشعر وتحولات التجربة في مدلولات العلاقة والمرجعية. جريدة الأسبوع الأدبي (جريدة أسبوعية تعنى بشئون الأدب والفكر والفن)، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٧٧٥، ٢٠٠١ م، ص:٣٠

٢ - محمود فاخوري، من أدب العروض، مجلة الموقف الأدبي (مجلة أدبية شهرية)، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٣٧٣، ٢٠٠٢م ، ص:٤٥

٣ - محمد النويهي، قضية الشعر الجديد . دار الفكر ط٢، ١٩٧١ م ، ص: ٩٨

وأصبحنا نراها شيئا بدائيا؛ لا يعجب به إلا ذو الأذواق الفجة التي لم تنضج" [1].
وهناك من يرجع هذا التحول في النظام القصيدة العربية الموروثة إلى التأثر بالمرجعية الشعرية الغربية، والانفتاح على الثقافة الغربية. يقول مفيد نجم مؤكدا ذلك " وعلى الرغم من أننا لا نختلف مع القول بأن هذا التبدل الذي طرأ على النظام الموسيقي ومفهومه في الشعر العربي، جاء استجابة لضرورة التجربة الحياتية التي أفرزها الواقع الجديد، فإن من الضروري الإشارة إلى أن هذا التبدل والتغير الذي طرأ على موسيقى الشعر العربي جاء مستندا إلى مرجعيات شعرية غربية، وقد أظهرت الدراسات المقارنة أوجه التماثل على هذا الصعيد بين التجربتين"[2]. وهذا بعينه ما يشير إليه عبد العزيز المقالح من أن هذا التحول عن النظام الموسيقى العربي القديم ، هو عين التحول الغربي في قصيدة الشعر. فأمين الريحاني من أوائل الشعراء الذين أنجزوا نصوصا مما اصطلح عليه فيما بعد "قصيدة النثر" ، وقد صرح في مقدمة ديوانه "هتاف الأودية " بأنه يحتذي تجارب الحداثيين الفرنسيين الذين اندرجت أشعارهم تحت مسمى "*le vers libres*".والإنكليز فيما أطلقوا عليه اسم"*The Free vers*" وقد أسماه الريحاني" الشعر المطلق"ووصفه بأنه آخر ما وصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج، وبالأخص الإنكليز والأمريكيين. "فشكسبير"

١ - نفسه، ص:٩٤
٢ - مفيد نجم ، موسيقى الشعر وتحولات التجربة في مدلولات العلاقة والمرجعية (مرجع سابق)، ص:٣١

أطلق الشعر الإنجليزي من قيود القافية، أما "والت" و"وسيمان" فقد أطلقه من قيود العروض [1]

وأياما كانت المرجعية في هذا التحول، فإن الحداثيين يرون أن النسق القديم لم يعد يتلاءم والذوق المعاصر من جهة، وطبيعة الانفعال الشعري من جهة ثانية ويرون بحسب وجهة النظر هذه بأن الخروج على هذا النظام هو في ذاته دخول في الحرية التي تميز التجربة الشعرية، ومن دونه لم يتمكن الشاعر العربي من التعبير عن قضاياه وتجربته بالشكل الأمثل، وتحظى القافية بنصيبها من الرفض، فيرصد محمد صابر عبد هذا الهجوم عليها قائلا"غير أن هذا العرش الذي تعليه القافية قد تعرض للاهتزاز بفعل ثورة الشعر العربي الحديث، إذ دعا قسم من الشعراء المحدثين إلى الاستغناء عن القافية لأنها بنظامها وقوانينها تحد من حرية الشاعر الباحث عن أقصى حدود الحرية في التعبير الشعري "[2]، ويزيد -مرة أخرى -قائلا:" القصيدة العربية الحديثة لا تجعل من القافية هدفا في حد ذاته، إنما تنمو فيها نموا طبيعيا حال اقتضاء الضرورة لوجودها، إذ طالما أن بالإمكان الاستغناء عنها إذا سمحت التجربة الشعرية بذلك، فإن هذه الحرية فكت الكثير من قيود الاضطرار إلى القافية،مما وفر للقصيدة هامشا كبيرا من حرية الاختيار-حسب ضرورات التجربة- بين استخدام القافية بأنماطها المتعددة المستخدمة، وعدم استخدامها

---

١ - عبد العزيز المقالح ، أزمة القصيدة العربية، (مشروع تساؤل)، دار الأداب، بيروت، ١٩٨٥ م ص:٦٥

٢- محمد صابر عبد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ،حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى ، جيل الرواد والستينات ،نشر اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،٢٠٠١م، ص:١٥٠

وهذا كله إنما يحصل في صالح المستوى الدلالي الذي يتنفس بعمق في مجال حيوي لهذا العمل الشعري[1]

ولم يكتف أهل الحداثة بإلغاء القافية ، هذا القيد، أو حتى السماح بتنويع الروي مع الحفاظ على شكل منظومة البحر الشعري، يقول النويهي "من العبث أن نظن أن إلغاء القافية والروي، أو تنويعهما في القصيدة الواحدة، مع الاحتفاظ بهذا الشكل السيتمري الشديد الانتظام والرتوب يكفي لتخفيف حدة الجرس أو ضيق القيود الشكلية، وهذا شبيه بما يفعله المحكوم عليه بالإعدام شنقا حين يطلب إلى عشماوي أن يوسع حول عنقه قليلا حتى لا تؤلمه "[2]. وفي غمار ثورة الحداثة هذه التي أحدثت تحولا خطيرا في بنية القصيدة العربية " كانت القافية من أبرز العناصر الشعرية التي تعرضت لتهديد واضح بفعل مبررات كثيرة، حاول شعراء المدرسة الحديثة تقديمها في سبيل تجاوز سيطرة القافية على فعالياتهم الشعرية، وتحرير قصائدهم منها، حتى ولو كان تحريرا جزئيا "[3]، وعلى هذا الدرب من الرفض تقول نازك الملائكة " أما القيود التي تضيق آفاق الأوزان القديمة، فهي تلوح للفرد المعاصر ترفا وتبديدا للطاقة الفكرية في شكليات لا نفع لها في وقت يترع فيه هذا الفرد إلى البناء والإنشاء، وإلى إعمال الذهن في موضوعات العصر" [4]. وتطرح في سياق

١ - محمد صابر عبد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (مرجع السابق) ص:١٥٥

٢ - محمد النويهي، مرجع السابق، ص: ٩٥

٣ - القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (مرجع السابق)، ص: ٢٥٠

٤ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ص:٥٦

رأيها "أن الشعر الحر، في جوهره ثورة على تحكيم الشكل في الشعر "[1] في محاولة منها لجعل المضمون هو أساس النص وغاية إبداعه، لا الشكل التقليدي الذي يتحكم في المضمون.

إذن تجد الحداثة غايتها في رفض القديم، وأنه لا يجب فهم التجديد الإيقاعي بمعزل عن الوعي الحداثي ومفهومه عن الجمال" فاعتبار الحرية شرطا من شروط الجمال قد دفع إلى اعتبار الشكل الإيقاعي الكلاسيكي شكلا عاجزا عن استيعاب الانفعال الشعري في انطلاقه وحيويته ... لذا ظهر الشكل الإيقاعي المفتوح غير المحكوم بضوابط نمطية ناجزة سلفا، والمرتبط بطبيعة الانفعال الشعري، إن انتفاء النمطية الناجزة عن الشكل الإيقاعي الحداثي هو ما يفسر التدفق الإيقاعي أحيانا حتى نهاية المقطع، أو نهاية النص الشعري بكاملة، وما يفسر أيضا الوقفات الإيقاعية المتكررة أحيانا، كما يفسر إلغاء القافية أو تنويعها أو تغيير مواقعها من النص بحيث لم تعد تأتي بالضرورة في نهاية الأشطر الشعرية، أي لم تعد القافية تعني الموقف الإيقاعي بالضرورة على النحو الذي كانت عليه في الشعر العربي الكلاسيكي "[2]، وعلى هنا المنهج الذي يتخذه أصحاب الحداثة حيال الوزن والقافية-سمتا الشعر العربي القديم- نراهم يقررون أن موسيقى الشعر بإمكانها أن تكون داخلية، ولا علاقة لها بالشكل الخارجي، أو أنها تكون معنوية لا حسية وهو ما جعل من مصطلح الموسيقى الداخلية يبدو وكأنه بدهي في الدراسات

---

١ ـ نفسه، ص: ٦٣

٢ ـ سعد الدين كليب، وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧، ص: ٣٠

المعاصرة، تلك التي رأت في ذلك ما يعضد رفضها لهذا النظام التقليدي للقصيدة العربية، ومع ذلك فإن سعد الدين كليب يرى" أن هذا المصطلح أشد المصطلحات التباسا وغموضا إذ أن الموسيقى الشعرية لا يمكنها إلا أن تكون حسية، ولأنها حسية فهي خارجية بالضرورة، وذلك بصرف النظر عما إذا كانت حسية الموسيقى سمعية أو بصرية أو كليهما معا، أما السبب فينهض من أن كل ما في الفن عامة هو حسي بالضرورة، وحتى ما هو معنوي لا يمكن إلا أن يتبدى فنيا بشكل حسي"[1]، وفي هذا السياق يذهب مروان فارس إلى أن "الإيقاع لا يمكن أن يكون إلا داخليا لأن علاقته بالصور والأفكار علاقة سببية لا يمكن عزلها" [2]، وهذا الاتجاه نحو رفض الموروث الموسيقى دفع النقاد الحداثيين وأنصار الشعر الجديد نحو الاضطراب والوقوع في الفهم الخاطئ لكثير من بنيات الشعر بوصفه فنا له من بنيات التكوين التي لا يمكن تحويلها أو تغييرها، لذا فانتفاء الحسية البتة في الصورة الفنية أمر مغالط فيه . والإيقاع الداخلي في النص لا ينتفي وجوده بوجود النسق الخارجي الموسيقى المتمثل في الوزن والقافية، ويعلق د. سعد الدين كليب قائلا: "ولا ندري ما الذي يجعل من الإيقاع داخليا إذا كانت له علاقة سببية بكل من الصور والأفكار ؟ وهل هذه الصور الفنية هي معنوية أو حسية . ثم هل تأتي الأفكار في شعر الحداثة إلا مصورة بشكل حسي ؟"[3]، ويرى نديم دانيال الورة هذا اللبس حيال مفهوم الإيقاع الداخلي نتيجة الرفض لكل سمات النظام الموسيقى

---

١ - سعد الدين كليب وعي الحداثة، (مرجع سابق)، ص:١٠

٢ - أحمد المعداوي، البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي، مجلة الوحدة، العدد ٨٢ ، ٨٣ الرباط، ١٩٩١ م ، ص: ٥٧

٣ - وعي الحداثة، (دراسة جمالية في الحداثة الشعرية)، مرجع سابق، ص:١٠

الكلاسيكي، فيقول:"ربما من أكثر إشكاليات الحداثة الشعرية بروزا كانت إشكالية الإيقاع، حتى إن أراء لا بأس بها لم تزل حتى الآن لا تفهم من هذه الحداثة سوى كونها نقلة موسيقية، حصلت من بحور الشعر إلا شعر التفعيلة ... وللأسف هذه الإشكالية المستمرة تنسحب وبشكل أكثر تعقيدا على مفهوم " الإيقاع الداخلي" حتى يكاد المرء يتوهم أن هذا الإيقاع ما هو إلا مصطلح وافد، لا علاقة للغة العربية به، وما على نقاد هذه اللغة من خير إذا ما شحنوا الهمم لاستيراد اللغات الأخرى؛ الفرنسية والإنجليزية.كما جرت العادة للاستعانة في إيضاح هذا المفهوم، وكأنه ما نقل عن النقاد الفرنسيين أو الإنكليز قد أوضحه حقا" (١)

والحداثيون فيما بينهم لا يتفقون على نسق محدد حيال رفضهم للنظام الموسيقي التقليدي، مما يؤكد قصور هذا الجديد الذي بنوا له صرحا مشيدا، وظل الاختلاف حول هذا الشكل النهائي الذي يمكن أن يتوشحه الشعر الحداثي على الصعيد الموسيقي أمرا واضحا ملموسا، حتى يضطرب تصور الملائكة لهذا الشعر الجديد حين تبحث عن تجسيد هذا الشكل ووضع تصورات محددة ومقننة(٢)، وهو ما يتنافى مع تصورها لهذا الشعر الحر، الذي يستند على هذه الحرية مبدءا، حتى نجدها تستخدم مصطلح"الشعر الحر"لهذا النمط الشعري الجديد، وبينما ترى نازك الملائكة أن" التفعيلة" أساس البناء الموسيقي لهذا الشعر الحر، فإن محمد النويهي يرى أنها-يقصد التفعيلة-تمثل مرحلة أولى في إطار هذا التجديد الموسيقي، وأنه

١ - نديم دانيال الوزة، مدخل إلى مفهوم الإيقاع الداخلي للشعر، جريده الأسبوع الأدبي، (مرجع سابق)، العدد ٧٧٥، ٢٠٠١م، ص:٢٢

٢ - سعد الدين كليب وعي الحداثة، (مرجع سابق)، ص:١٠

يجب على هذا الشعر الحر الجديد أن ينتقل من النظام الكمي المتمثل في "التفعيلة" إلى النظام النبري[1]، وحتى ما أتى به النويهي قوبل بالنقد لأن مواقع النبر مختلفة بين اللهجات المحلية العربية.[2]، وبهذا كانت نظرة الدرس الحداثي إلي القافية . ومعها الوزن العروضي نظرة وامق . يري فيها عبئا . وصورة من صور الحجر على الأفكار والمعاني لذا "نجدهم ينظمون الشعر المطلق أو المرسل الذي لم يتقيد بالقوافي لأنهم رأوا فيها قيدا ثقيلا على الأفكار والمعاني، ولكنهم لم يهملوا الوزن على الرغم من تقييده لهم لأنه يكسب التعبير نغما حلوا محببا " [3].

إن إهمال القافية يوقع في الهذر والفوضى مثلما يقول محمد بري العواني في إطار حديثه عن العلاقة بين الشعر والموسيقى "هكذا نجد أنفسنا أمام القافية الشعرية، والقفلة الموسيقية لأنهما نهاية جملة تعبيرية، لغوية، كانت أو لحنية وبذلك تكون القفلة والقافية ضابط كل شطط، لغوي أو لحني، فلا يسقط الإبداع في الهذر والفوضى" [4]، ويستدرك نفس الباحث السابق قائلا: "وإذا كان هذا المذهب لا ينطبق على قدر من الشعر الحديث وقضيته النثر، فإن الرأي لا يدور على ما هو شكلاني ، ظاهر للعيان أو للأذن، بل على حقيقة الإيقاع الداخلي للشعر والموسيقى والقافية، والقفلة بعض تجليات هذا الإيقاع" [5]

---

١ - محمد النويهي، قضية الشعر الجديد (مرجع سابق)، ص:٢٣١، ٢٤٨،

٢ - أحمد المعداوي، البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي، (مرجع سابق)،ص:٧٥، حيث يعرض لتلك المحاولات مبينا ما فيها من قصور أو مغالطة .

٣ - أحمد فوزي الهيب، جدلية التجديد والتهديم في الشعر العربي، مجلة الموقف الأدبي، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٣٧، ٢٠٠٢ م، ص:٣٠

٤ - محمد بري العواني ، العلاقة بين الشعر والموسيقى ، جريدة الأسبوع الأدبي (جريدة تعنى بشئون الأدب والفكر والفن) اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العدد:٧٧٥،٢٠٠١م، ص:٦

٥ - نفسه ، نفس الصفحة

واتصاف الموسيقى الشعرية الكلاسيكية بالجمود والتحجر من قبل الحداثيين أمر مردود عليه بتطور هذه الموسيقى من ناحية، وبقدرتها على التنويع والتوسيع كما أن موسيقى الشعر العربي وزنا وقافية منذ العصر الجاهلي بطبيعة بنيتها الشعورية، ويرصد محمد فوزي الهيب هذه المظاهر التي ترد على الحداثيين اتهاماتهم المتعددة للقافية والوزن العربي الكلاسيكي، في الآتي: (١)

١) الإكثار من النظم على الأوزان المجزوءة والقصيرة، ووافرة النغم .

٢) الغلو في تجزئ الأوزان، حتى صار البيت يقوم على تفعيلة واحدة،كما في قوله "سلم الخاسر" الذي مدح به الخليفة العباسي " موسى الهادي" والذي نظمه على تفعيلة " مستفعلن " فقط، ولقد سماه الجوهري "المقطع" (٢)

موسى المطر

غيث بكر

ثم انهمر

ألوى المرر

كم اعتسر (٣)

٣) استحداث بعض الأوزان الجديدة، كالمجتث والمقتضب،والمضارع، والمتدارك.

٤) نشوء المزدوجات على يد"الوليد بن يزيد"، والتي تتخذ الشطر وحدة للقصيدة مزاوجة بين كل شطرين بقافية خاصة .

---

١ - محمد فوزي الهيب ، جدلته للتجديد والتهديم في الشعر العربي مرجع سابق ص: ٣١، ٣٢

٢ - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، (مرجع سابق)،١/ ١٨٥

٣ - محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف القاهرة، ١٩٦٣، ص: ٥٤١

٥) الخروج على الأوزان المعروفة إلى أوزان مبتدعة. مثلما فعل أبو العتاهية حينما كان يجلس عند "قصار" فسمع صوت (المدقة)، فحاكاه قائلا على وزن جديد هو" فاعلن متفعلن"

للمنون دائرا   ت يدرن صرفها

هن ينتقيننا   واحــدا فواحدا

٦) الخروج على نظام القصيدة والتقفية في المخمسات والمسمطات وغيرهما .

٧) الأوزان المهملة التي فكها الخليل من دوائره العروضية ويبلغ عددها ستة .

٨) الموشحات وهي فن تطور عن والمسمطات بتأثير الغناء. ونشأ في أواخر القرن الثالث الهجري في الأندلس .

٩) ومن تطورات الشعر العربي قديما- أيضا- الفنون الشعرية المستحدثة كـ"الزجل" و"الموال" و"الكان كان"الحماق" و"القوما". ويمكن أن نضيف إليها"السلسلة" ثم " البند" الذي ظهر في القرن الحادي عشر الهجري في العراق. وينظم على بحري "الهزج" و"الرمل" اللذين ينتميان إلى دائرة عروضية واحدة، هي دائرة "المجتلب" ولا يلتزم بقافية واحدة (١)

هكذا كانت الحداثة اتجاها غير مصيب. ولم تكن ادعاءات الحداثيين سوى مسايرة وهمية للحداثة الغربية. وما محاولاتهم سوى تحطيم القيم والأسس الأصلية في تراثنا الإبداعي الأصيل. يقول وليد مشوح" لأن الكثير فهموا الحداثة فهما خاطئا. فقد عملوا على تحطيم الكثير من القيم التي قامت عليها القصيدة العربية.... ولقد وقع بعضهم في وهم المعنى الحداثي فظنوه -عن جهل- إلغاء التشكيل الداخلي

---

١ - نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت، ١٩٨٣م،ص ١٩٥

والخارجي في معمار القصيدة، فألغوا الإيقاع وأسكتوا الصوت في دلالته الشعورية والإحساسية، وفي تعبيريته وتركيبيته، وبالتالي أغلقوا كل سالكة الطرق أمام الحراك النفسي للمبدع والمتلقي في الوقت نفسه، وما عاد أمام الشاعر المعاصر أي مجال لاستعمال الموجات النفسية التي تحملها موسيقى الشعر، وهكذا يفقد الشعر عناصره شيئا فشيئا، وبالتالي ينحسر تأثيره، ويفقد ألقه، وتتأثر ثقافتنا العربية لأنها فقدت الجذر الوجودي لها "[1]

١ ـ مجلة الموقف الأدبي، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العدد ٣٧٣، ٢٠٠٢، ص: ٨٠٥

المبحث الثالث :

القافية صوتا ودلالة

لم يعد تخفى على دارسي النص الشعرى، متذوقيه وناقديه أن الصوت المنبعث من الحرف، والكلمة بأكملها لا يأتي به المبدع لمجرد الزينة، ولأداء محسن شكلي وباتت الدراسات التي تعنى بالصوت وقيمته في النص الشعرى تهتم بالبحث عن الدافع المعنوي الذي يجعل المبدع يختار صوتا دون غيره، فيأتي بحروف دون غيرها تزداد في نسبة وجودها عن الأخرى، وبالتأمل والدرس المتأني نجد علة ذلك واضحا من خلال ارتباط هذه الصوت بالدلالة التي يسعى نحوها النص، ويجتهد المبدع في ثرائها وغناها .

إن إسهام الصوت في بنية النص الشعرى أصبح أمرا واضحا يجب أن يلتفت إليه دارس النص، فلقد أصبحت " الدراسات الصوتية تحتل مكانا مرموقا في المقاربات الشعرية، سواء أكانت الأصوات مكتوبة على صفحة ترى بالعين أو كانت متعلقة بما ينتجه المتكلم من أصوات أثناء تلفظه، والنوعان معا : المواد الصوتية و / أو الكتابة يستمران في دراسة الخطاب الشعرى .."[1]، والصوت في حد ذاته- كما هو معلوم- لا قيمة له إلا إذا أصبح ذو دلالة " فالصوتية لا تؤثر في حساسيتنا إلا بواسطة دلالة الكلمات، أما الصوتية في حد ذاتها فليست شيئا" [2]

١ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري " استراتيجية التناص" المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ط ٢ ، ١٩٨٦، ص٣٢

2.J. Molno et J.Tamine,Intoroduction a l'analyse linguistique de la poesie, Paris ,1985 , p. 59

لذ فالاهتمام بالصوت هو غاية الأديب في نصه وإلا أصبح أمرا عبثيا، ويعد " أول ما يجب الاهتمام به في المصطلحات اللغوية هو الرمزية الصوتية أو القيمة التعبيرية للصوت" (١)، والإيقاع الموسيقي المتولد من بنية النص عن طريق الألفاظ المتناظرة صوتيا أو الحروف المتشاكلة يصيب، كما يقول سمير أو حمدان "مرمى إبلاغيا مؤثرا في حالتين؛ أن يكون تعبيرا عن مركز النفس الداخلية للشاعر أو الأديب، وأن يتضمن الشحنات والإيحاءات النفسية إلى تسهل مروره إلى الجانب الأخر، حيث المتلقي (٢)، كما ينبه عز الدين إسماعيل إلى نفس الهدف السابق حين يقول: " لم تعد - يقصد الأصوات المولدة للموسيقى الشعرية- مجرد أصوات رنانة تروع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق"(٣) وعلى هذا فإن" قواعد صوتية وتركيبية ودلالته يجب أن تراعى وإلا أخطأ الكلام هدفه (٤)

إذن فتجانس الأصوات والتركيب والدلالة يعد أمرا حتميا، وإلا صارت هذه القواعد أشلاء لا غاية من ورائها، وعبثا ينفر منه، فلا" يمكن أن يوجد أي معنى بدون صوت يعبر عنه" (٥)، وتصبح الكلمات التي تعد مجموعات من الأصوات إنما هي أصوات " تعتبر رموزا للمعاني، وهي أيضا رموزا للمعاني تعتبر أصواتا، وأنت لا تستطيع أن تستعملها بالصفة الثانية، أي أنك لا تستطيع أن تستعمل الجرس دون

---

١ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري " استراتيجية التناص"(مرجع سابق) ص: ٣٣
٢ - الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت، ١٩٩١م، ص: ٦٨،٦٩
٣ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٧٦ م، ص: ٦٧
٤ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري " استراتيجية التناص"(مرجع سابق) ص: ٤٠ ، ٤١
٥ - كلود ليفي شتراوس، والأسطورة والمعنى، ط١، بغداد، ١٩٨٦، ص : ٧٥

المعنى ولا تستطيع كذلك أن تغير الصوت تغييرا ماديا دون أن تغير المعنى وبالأخرى تفقده "[1]، ويؤكد محمد فتوح أحمد ذلك، قائلا " أن كل الأعمال الأدبية الفنية هي قبل كل شئ وأي شئ، سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى" [2] وعلى ذلك فالنص الشعري " عبارة عن بنية مكونة من عدد من الأصوات قد اختيرت خصيصا من قبل الشاعر، على أن تفهم الأصوات في تلك الحالة باعتبارها وحدات فى تكوين طبيعي معين" [3]، وتصبح لغة النص الشعري بعد ذلك " لغة شعرية تتجلى كلغة رتبت على نحو خاص، في ذلك المستوى الصوتي" [4]

إن القافية - بعد ذلك - صوت رئيسي فى بنية النص الشعري الكلاسيكي، بل وفى الشعر (الحداثى الحر) حين يعمد الشعراء قافية واحدة لمجموعة من الأسطر الشعرية، وهذا الصوت الذي يؤثره الشاعر دون غره (رويا) لقصيدته لم يأت عفوا عشوائيا، لذا نرى العروضيين يتحدثون عن أنوع القافية، ووضع معيارين يخصانها كمي ، وكيفي، يتمثل الأول فى ضرورة التزام القافية في سائر القصيدة بوحدة تامة ويتمثل الثاني : بتكرار قيم صوتية يعنيها فى القافية من خلال تكرار حروف بنفسها وحركات بعينها، ومن خلال هذين العنصرين ضبط النقاد عيوب القافية مبرزين حرصهم على القيم الصوتية التي تتضح فى الجانب الإيقاعي للقافية، هذا الجانب الذي يعتمد على الصوامت بشكل عام، والصوائت التي تولد ترنما فى آخر

---

١ - أرشيبالد ملكيش،الشعر والتجربة،ترجمة سلمى الخضراء الجيوشي،دار اليقظة العربية، بيروت،١٩٦٣م ،ص: ٣٨

٢ - الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، دار المعارف، ط ٢، القاهرة، ١٩٧٨، ص: ١٣٤

٣ - يورى لوتمان ، تحليل النص الشعرى " بنية القصيدة "، ترجمة وتعليق: محمد فتوح أحمد دار المعارف بمصر، د/ ت ، ص: ٩٩

٤ - نفسه، ص : ٩٧

البيت. حيث يحقق التكرار " فواصل موسيقية يتوقع السامع ترددها " [1]. وكذلك الوقف " فتوالي القوافي يعني تساوقا لمحطات صوتية متشابهة عبر أزمنة متساوية وفي ثباتها المتكرر يكمن دورها الإيقاعي المنظم، وعليها يقوم جريان الشعر واطراده ومواقفه" [2]. إن الشاعر يعرف أن صوت القافية له وظيفة تكاملية مع لنبات النص الأخرى. يجب العناية به. وأن صوت هذا الحرف (الروي) يعد دليلا على مقدرته وفحولته . وأنه رب القوافي. وهو مدار فخرهم وتميزهم. وقد اهتم دارسي النص الشعري؛ ناقديه ومتذوقيه ببيان الوظيفية الدلالية لصوت حرف الروي (القافية) . يقول يوري لوتمان " إن وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع. وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي. وليس من الصعب الاقتناع بهذه الحقيقة إذا قارنا ما بين القوافي التي تعتمد على التكرار لفظا ومعنى. والقوافي التي تشترك لفظا وتختلف معنى. ففي كلتا الحالتين نرى التطابق الصوتي والإيقاعي واحدا. غير أن اختلاف المعاني. بل وانبتات ما بينهما في حالة المشترك اللفظي. يجعل القافية تبدو أكثر غنى. أما في حالة تكرار القوافي لفظا ومعنى فإنها تترك في النفس انطباعا ضئيلا بل لا يكاد يُعترف بها قواف على الإطلاق " [3]. ويقول في موضع آخر مبينا مدى العلاقة بين القافية - بوضعها صوتا - بالدلالة والإيقاع " ومن القافية بالذات يبدأ -أيضا - ما يدعى بنية المضمون تلك التي تمثل الملمح الفارق بالنسبة إلى الشعر ومن

---

١ - شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٨ م، ص: ٢٧٣

٢- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح / أحمد يوسف نجاتي، مصر، ١٩٥٦م ص:٢٧١

٣ - يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري " بنية القصيدة " مرجع سابق، ص :٩٢ ، ٩٣

هذا المنطلق فإن قاعدة التقفية يمكن أن تلحظ على مستويات بنائية أكثر علوا ويمكن القول- من ثمة- إن القافية تنتمي وبدرجة متساوية إلى أنظمة مختلفة منها ما هو إيقاعي ، ومنها ما هو صوتي، ومنها ما هو دلالي [1]، ولا يخفى أن الألفاظ المكونة لقواف نص ما لا يعتد بها وهي خارج النص، ولا تكون لها فيما بينها أية علاقة، أو لنقل إنها في بنية النص تحيا حياة أخرى، إنها تتفاعل فيما بينها عن طريق هذا المشترك (حرف الروي) وصوته، ليمثل هذا الصوت الصوت الرئيسي أو النغمة الرئيسية التي تنجذب وتنسجم نحوها النغمات الأخرى، تحيا وتستطع بجانب النغمة الأم، وبالتالي تثري الجانب الدلالي والإيقاعي، يقول يوري لوتمان " إن المطابقة بين التكوينات الصوتية في القوافي تقابلها تلك الحقيقة وهي أن كلمات القوافي قد لا تكون لها خارج نطاق النص الماثل علاقة فيما بينهما ومن هذه المقابلة أو المواجهة تتولد تأثيرات معنوية غير متوقعة، بل إنه كلما قلت نقاط التلاقي بين المجالات الدلالية والأسلوبية والعاطفية لمعاني الكلمات، كلما كان التماس بين هذه الكلمات عبر القوافي أكثر إثارة لعدم التوقع، ومن ثم يصبح المستوى البنائي الذي يتم على صعيده هذا التماس أكثر قيمة في معمار النص الأدبي ، الأمر الذي يسمح له في النهاية بأن يوجد بين ألفاظ القوافي جميعا في كل لا يتجزأ [2]، حينئذ تتلاقى هذه القوافي على صعيد واحد هو رسالة النص وغايته طالما رأينا في القافية مشاركا ثريا في التشكيل الدلالي، وليست القافية فقط صفة تزيينية يختتم بها البيت . "فالصفة الاختتامية التي تتميز بها القافية سواء أكانت في البيت أو في الجملة الشعرية أو المقطع الشعري أو عموم القصيدة لا يمكن أن

---

١ ـ نفسه ،ص: ٩٣

٢ ـ نفسه ،ص: ٩٣،٩٤

تكتفي بدور الضابط الموسيقي المجرد، وإلا فإن القصيدة تفقد بذلك جزءا مهما من حيويتها وقوة أدائها، إذ لابد لها أن تشترك اشتراكا فاعلا في التشكيل الدلالي كي تحتفظ بموقعها وتكسب رصانة خارج إطار إمكانية استبدالها بما يمكن أن يقابلها صوتيا، ويحافظ فقط على الاتساق العام للقصيدة" (١) .

يؤكد جون كوهين هذا الجانب الدلالي للقافية حين يقول " فالقافية تحدد في علاقتها بالمدلول، سواء أكانت هذه العلاقة موجبة أم سالبة، فهي في جميع الأحوال علاقة داخلية، ومكونة لهذا المقوم، ويجب أن تدرس القافية داخل هذه العلاقة " (٢) ويلح على نفس الفكرة في موضع آخر حين يقول " إن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى " (٣)

إذن فالقافية ليست مجرد محسن صوتي يحافظ على التوازن العروضي للقصيدة الذي يولد التطريب، ويحقق تجانس وانسجام آني مع العواطف، إنما تتعدى ذلك إلى تحقيق "وظيفة دلالية" (٤) تقتضي فهما أعمق لها بوصفها وحدة مكونة داخل كيان مكون من وحدات عدة، فهي على الرغم من أن تعريفها حسب ياكسبون "تعتمد على التكرار المنتظم للأصوات، أو مجموعة من الأصوات المتماثلة فإنه من قبيل المبالغة في التبسيط تناوُل القافية من الزاوية الصوتية وحدها

١ - محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة(البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص: ١٠٢

٢ - جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط١ ،١٩٨٦، ص : ٣٢

٣ - نفسه، ص : ٧٦

٤ - نفسه،ص : ٢٠٩

القافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بها" [1] وعلى ذلك تؤدي القافية دورها بوصفها وحده تشكيلية مكونة، تؤدي دورها الوظيفي من خلال اتصافها بمزايا ثلاث " لغوية ، صوتية ، ودلالية " [2]، وإذا كانت القافية كذلك فالحق كما يقول جويير " أن القافية والمعنى يتفاعلان في ذهن الشاعر، يتجاذبان ويدور كل منهما حول الآخر دون أن تختلط خطواتهما أبداً، ودون أن يتصادما ويجب أن يسير تداعي الأصوات وتداعي المعاني جنباً إلى جنب" [3]

ويبدو أن القدماء كانوا على وعي بعلاقة القافية بدلالتها وإسهامها في النص الشعري، ولا شك أن هذا السؤال المتعلق بدلالية القافية، ليس وليد اليوم فهو سؤال قديم- جديد، ففي الوقت الذي تنبه فيه القدماء إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية، فإنهم في الوقت عينه أكدوا " ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنى ومبنى " [4] وقد تنبه ابن سلام إلى أن وجود القافية ليس شرطا لوسم الشعر شعرا، مما يؤكد ضرورة الاهتمام بالمعنى، فهولا يعد كل كلام مقفى شعرا، يقول ابن سلام وهو يتحدث عن محمد بن إسحاق" ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود فكتب لهم أشعارا كثيرة ، وليس بشعر، وإنما هو كلام مؤلف معقود بقواف" [5] كما يؤكد يوسف إسماعيل هذا الدور الإيقاعي والدلالي للقافية حين يقول " تأخذ

---

١ - نفسه،ص : ٢٠٩

٢ - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٥، ص:٦٦

٣ - جويير، مسائل في فلسفة الفن المعاصر، ترجمة سامي الدوروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ، ط ٢، ١٩٦٥، ص : ٢١٨ ، ٢١٩

٤ - محمد عبد الرزوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٧٧م، ص : ٩٤

٥ - طالع :أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط ١ ١٩٨٩م ، ص:٢/٠ ١٧

الوظيفة الإيقاعية للقافية دورها من موقع القافية، وامتدادها أفقيا وعموديا في وجهين؛ صوتي يظهر من خلال صور التماثل الصوتي كالتصريع والترصيع والمجاورة والتعطف، ووجه دلالي، يتمثل أفقيا بالتوشيع والتبيين والإيغال "(١)، وفي إطار هذه العلاقة الوثقى بين القافية والمعنى انتبه النقاد نحو مسألة مهمة تتعلق بعلاقة القافية بالفكرة التي تجسد وتشكل النص، ويجب أن تكون العلاقة علاقة وثيقة علاقة تفاعل وتجانس وتوحد، لا علاقة إيجاد وفقط، ويشترط فيهما " أن يرتبطا باطنيا . أما إذا بحثنا عن الأفكار من أجل القوافي، فإنه ينشأ عن ذلك شعر أجوف الرنين، وإذا بحثنا بعناء ومشقة عن القوافي من أجل الأفكار، فإنه ينشأ عن ذلك شعر متكلف مغتصب لا تقرب له الأذان، أما إذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعي متسلسل على إيقاع الكلمات وتناغم القوافي، فإنه يكون للغة الشعر تأثير السحر، ومجيء القوافي بلا تكلف يكفل السلامة التامة والتوازن الباطني في الأفكار، هذا من شأنه أن يعطي القصيدة قدرة فائقة على التأثير في الخيال"(٢) وهذا ما يشير إليه عبد الكريم حبيب حين يقول " وللقافية دور إيقاعي في العملية الإبداعية، وكانت مثار جدل خلافي بين النقاد، حيث إن بعضهم اعتبرها تابعة لموضوع القصيدة فقال بما يصلح وما لا يصلح، وبعضهم أوكلها إلى شاعرية الشاعر وفحولته، وفيما نرى هنا أيضا أن الإيقاع النابع من توتر الفكرة المكونة للموضوع هو الذي يحدد القافية، وقد تنبه الخليل إلى ذلك فوضع " التذييل " والترفيل والتسبيغ في الأبحر المجزوءة من أجل نوعية القافية إطلاقا ووقوفا، بل أتستطيع أن أقول إن

١- يوسف إسماعيل، الأنساق القافوية قراءة في الشعر الصعلوكي (مرجع سابق)، ص: ٩٦

٢ - عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، الأنجلو، القاهرة، ١٩٦٥م، ص: ١٣٨

نفسية الشاعر المتأثرة بالموضوع المعالج هي التي تحدد حركة القافية، خفضا ورفعا ونصبا وتسكينا" (١)

وعلى ما سبق "تتسم القافية بكونها نمطا موسيقيا غير مستقر في أدائه التعبيري ، وإنما تخضع شأنها شأن كل أدوات الشاعر وضروراته التي تختلف من قصيدة إلى أخرى" (٢) لذا اهتم النقاد القدماء بثراء القافية غنائيا وإنشادا، وذلك بإطلاقها دون تقييدها، ووضح ذلك في إشباع الحركات، حيث تصبح الضمة (واوا)، والكسرة (ياء) ، والفتحة(ألفا) (٣) وقد أوضحت الدراسات الصوتية الحديثة أن حروف "المد واللين" أوضح في السمع من الحروف الصامتة، لذا فهي أوضح في السمع وأعذب حينما تقع خاتمة للقافية، كما تزيد صوت حرف (الروي) تمثلا وتجسيدا "يضاف إلى ذلك أن الحرف الساكن حين يقع في نهاية الكلمة، ثم يراد الوقف على كلمته، قد يتعرض ذلك الحرف إلى الغموض أو الإبهام، فيقل وضوحه في السمع، أو قد يسقط في النطق، ولا سيما حين يكون من الحروف المهموسة الشديدة كالتاء والقاف، فلا يكاد يتضح في الأذن، ولا يكاد السامع يدرى حقيقة أمره، ولا يحس بموسيقاه "(٤)ولا شك أن التماثل الصوتي الذي تحققه القافية، داخليا وخارجيا" يحقق للقصيدة وحدتها الموسيقية، مما يعزز ذلك التماثل

---

١ - عبد الكريم حبيب، وظائف الإيقاع في الشعر العربي، جريدة الأسبوع الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد : ٧٧٥ ، ٢٠٠١ م، ص: ٣٠

٢ - علي يونس، النقد الأدبي وقضاياه، الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة العامة المصرية للكتاب القاهرة ، ١٩٨٥م ، ص: ١٤٠ ، ١٤٧

٣ - ابن شيق، العمدة في صناعة الشعر وأدابه ونقده،، (مرجع سابق) ص:٢ / ٣١١ ، ٣١٢

٤ - شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي (مرجع سابق)، ص: ٣١٢ ، ٣١٥

الصوتي وحدةُ القافية، وعدم خروجها إلى التنويع، ولا تتمثل وحدة القافية بتساوي حروفها وحركاتها فحسب في بنيتها الصرفية أيضا، وتوازيها النحوي وتقاطعها الدلالي وتشاكلها الصوتي، وترصيعها التقطيعي" (١)

١ - يوسف إسماعيل، الأنساق القافوية (قراءة في الشعر المملوكي) ،(مرجع سابق)، مجلة التراث العربي، تصدر من اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٨١ ، ٨٢، ٢٠٠١، ص:٩٥

المبحث الرابع :

القافية والخطاب الشعري

" دراسة تطبيقية "

تحدثنا في المباحث السابقة عن القافية بوصفها ركنا أساسيا في بنية النص الشعري، ومدى اهتمام القدماء بها حين أبانوها مفهوما، وحين أبانوا أسسها وعيوبها ومسمياتها. كما تحدثنا عنها في ضوء الدرس الحداثي وأبنّا هذا الخلاف بين المحدثين حيال هذا الركن الثري، وفي المبحث الأخير درسنا القافية صوتا ذو دلالة، صوتا يجب الانتباه نحوه حين نولج ونسيح في محيط النص الإبداعي، وقلنا إن إغفال هذا الصوت والبحث عن دلالته وعلاقاته المتشابكة يعد إغفالا عن ركيزة كبيرة، نتكئ عليها في تفسيراتنا وتأويلنا لرسائل النص وغاياته ومراميه .

في هذا المبحث ندرس نصا نبحث فيه عن علاقة القافية (حرف الروي) بدلالة الخطاب الشعري، وكيف أن هذا الصوت الذي يتكرر عبر بناء النص يسيطر ويجذب إليه أصواتا أخرى، تتعانق مع المعاني والغايات التي تحيا في جسده، وكيف يكون هذا الاختيار اختيارا غير عشوائي، غير محبط لشاعر المبدع، غير مكبل لجريان خواطره ولا مقيد لها، كيف تصبح هذا الصوت مسيطرا، أو لنقل منسجما مع اختيار الألفاظ وحركاتها وطبيعة التركيب اللغوي، وطبيعة الصورة الفنية، ليتأكد لنا أن صوت القافية هو الساحة التي تنوب فيها كل روافد النص، أو تتحرك جزئيات النص تبع هذا الصوت منسجمة معه، وينسجم هو بدوره معها، "فتراكم

أصوات معينه أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة أو في القصيدة. يعطي دلالة معينة. ويعد البيت الذي تندرج فيه الإيقاعات على مختلف المستويات بؤرة تكثف سائر خصوصيات الوحدة وتختزلها، وتلعب الأصوات دورا في إبراز مقاصد الشاعر أو المساهمة في الإيحاء بإخراج المعاني الضمنية إلى السطح. إلا أنها تقل في المقاطع الموضوعية أو التقريرية، ولكنها لا تكف عن لعب دورها الجمالي والإيحائي باستمرار[1].

---

١ - عمر محمد الطالب ، عزف على وتر النص الشعري (دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية)، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠٠م، ص:١٠٤

(النص الشعري)

الترجيع الصوتي المضطرب

في" أراك عصي الدمع "

لأبي فراس الحمداني

أبو فراس الحمداني شاعر فارس في البطولة، كما هو فارس في إبداع الكلمة شاعر معروف شاعر بني حمدان وفارسهم، ولا يحتاج منا إلى الإطالة في تعريفه فكتب الأدب تحوي أخباره وسيرة حياته، هو الحارث بن سعيد، أدبه "سيف الدولة" ورباه على الفروسية، وكريم الخصال، وهو يقر ذلك قائلا :

هيهات لا أجحد النعماء منعمها   خلقت يا ابن أبي الهيجاء في أبي

أو يقول :

أراني كيف أكتسبُ المعالي   وأعطاني على الدهر الذماما[1]

ورباني ففقتُ به البرايا   وأنشأني فسدت به الأناما

شاعرية أبي فراس،شاعرية تشكلت تشكيلا عجيبا عجب شعره وزافرات أنفاسه، وما روميات أبي فراس، أو أسرياته إلا هذه القصائد التي ألهبت خواطر قارئيها، وأطمعت متذوقيها على التحليل والتنقيب عن بلاغة أدائها وثراء مفرداتها وغنى صورها، هذه القصائد الرومية أرسلها إلى ابن عمه ووالدته وإخوانه .

---

١ ـ أبي فراس الحمداني، ديوانه، تح/بدر الدين حاضري محمد حمامي ، دار الشرق العربي، بيروت لبنان، ط١، ١٩٩٢م، ص:١٩٤

ومما هو متفق عليه هو أن "لأسره يدا على خلوده، وعلى الأدب معاً، فلولا رومياته لما كان له في سائر شعره ما يتميز به عن الشعراء العاديين، ولولا أسره وشقاؤه لما جرى طبعه بهذه القصائد الرائعة، فجاء بها ذوب العاطفة المتألمة وعصارة النفس الكليم، فكتب اسمه في سفر الخلود" [1]، لقد كانت هذه القصائد أشبه بقلبه المضطرب النبض حيال أسره، وانتظار عبثي لحرية مأمولة، وسراب مخادع نحو افتدائه، لقد ظلت نفس أبي فراس تواقة إلى رغبته هذه رغم تقاعس الأمير (ابن عمه)، حتى أتيح له ذلك، فافتداه مع رفاقه [2]، وقد عبر أبو فراس عن مرارته هذه حين تأخر سيف الدولة عن افتدائه قائلا :

تمنيتم أن تفقدوني وإنما ... تمنيتموا أن تفقدوا العز أصيدا [3]

أو قوله مخاطبا إياه :

قد كنت عدتي التي أسطو بها ... ويدي إذا اشتد الزمان وساعدي [4]

فرميت منك بغير ما أملته ... المرءُ يشرق بالزلال البارد

تضمنت الروميات (خمسا وأربعين) قصيدة مختلفة، والقسم الأكبر منها يقوم على الشكوى والعتاب والفخر بالذات والقبيلة وطلب الفداء دون تذلل أو تصاغر وقصيدة "أراك عصي الدمع" واحدة من أبدع قصائده تلك، هذه القصيدة كتبها بعد مضي زمن طويل في الأسر، قضى اليأس فيها على أي بارقة أمل، وأوشك حينئذ على

---

١ - بطرس البستاني،شعراء العرب، دار مارون عبود، بيروت، ١٩٧٩م ، ص : ٣٧٣ -٣٧٤
٢ - طالع : خليل شرف الدين، أبو فراس الحمداني، الموسوعة الأدبية الميسرة(٤)، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٢م، ص: ٣٨
٣ - ديوان أبي فراس، (مرجع سابق)، ص:٧٣
٤ - نفسه، ص:٦٦

الاستسلام لقضائه، هذه القصيدة تقع في أربع وخمسين بيتا، أفرد سبعا وعشرين منها للحديث عن معشوقته الغادرة. ومثلها تحدث فيها عن قصة أسره ومناقبه وخصاله ورؤيته لمعان كثيرة؛ مثل الغنى والموت وغير ذلك. لقد أجمع معظم النقاد ومحللي النص الشعري أن أبا فراس وُفق في هذه القصيدة. حيث نظم الأبيات الرقيقة المستظرفة [1].

النص[2]:

١- أراكَ عصيَّ الدمعِ، شيمتكَ الصبرُ — أما للهوى نَهْيٌ عليكَ ولا أمْرُ؟
٢- بلى، أنا مُشتاقٌ، وعندي لَوعةٌ — ولكنَّ مثلي لا يُذاعُ لهُ سِرُّ
٣- إذا الليلُ أضواني بسطتُ يدَ الهوى — وأذللتُ دمعًا من خلائقهِ الكِبْرُ
٤- تكادُ تضيءُ النارُ بين جوانحي — إذا هيَ أذكتْها الصبابةُ والفكرُ
٥- مُعلِّلتي بالوصلِ والموتُ دونَهُ — إذا متُّ ظمآنًا، فلا نَزل القطْرُ
٦- حفظتُ وضيَّعتِ المودةَ بيننا — وأحسنُ من بعضِ الوفا ذلك الغدرُ
٧- وما هذه الأيامُ إلا صحائفٌ — لأحرفِها، من كفِّ كاتبِها، بِشْرُ
٨- بنفسي، من الغادرين في الحيِّ غادةً — هوايَ لها ذنْبٌ، وبهجتُها عُذْرُ
٩- تروغُ إلى الواشين فيَّ، وإنَّ لي — لأذْناً بها، عن كلِّ واشيةٍ، وقْرُ
١٠- بَدوتُ وأهلي حاضِرونَ، لأنني — أرى أنَّ دارًا، لستِ من أهلِها، قفْرُ
١١- وحاربتُ قومي في هواكِ، وإنَّهمْ — وإيايَ، لولا حُبكِ، الماءُ والخمْرُ
١٢- فإنْ كانَ ما قالَ الوشاةُ ولم يكُنْ — فقد يَهدمُ الإيمانُ ما شيَّدَ الكُفرُ
١٣- وفيتُ وفي بعضِ الوفاءِ مذلةٌ — لإنسانةٍ في الحيِّ شيمتُها الغدرُ
١٤- وقورٌ وريعانُ الصبا يستفزُّها — فتأرنُ أحيانًا كما أرنَ المُهْرُ
١٥- تُسائلني: مَن أنتَ؟ وهي عليمةٌ! — وهل بفتى مثلي على حالهِ نُكْرُ؟

١ - حنا الفاخوري ، تاريخ الأدب العربي، المطبعة البولسية ، بيروت، ط٩، د/ت، ص:٦٤٨
٢ - ديوان أبي فراس، (مرجع سابق)، ص:١١٨

١٦- فقلت كما شاءتْ وشاءَ لها الهوى ... قتيلكِ، قالت: أيهم؟ فهم كُثْرُ
١٧- فقلت لها: لو شئتِ لم تتعنتي ... ولم تسألي عني وعندكِ بي خُبْرُ
١٨- فقالت:لقد أزرى بكَ الدهرُ بعدنا! ... فقلتُ: معاذ الله! بل أنتِ لا الدهرُ
١٩- وما كان للأحزانِ -لولاكِ- مسلكٌ ... إلى القلب، لكن الهوى للبلى جسرُ
٢٠- وتَهلكُ بين الهزلِ والجدِّ مهجةٌ ... إذا ما عداها البينُ عذَّبها الهجرُ
٢١- فأيقنتُ أنْ لا عزَّ بعدي لعاشقٍ ... وأنْ يدي ممّا علقتُ به صفرُ
٢٢- وقلّبتُ أمري لا أرى لي راحةً ... إذا البينُ أنساني ألحَّ بيَ الهجرُ
٢٣- فعدتُ إلى حكم الزمانِ وحكمها ... لها الذنبُ لا تُجزى به وليَ العذرُ
٢٤- كأني أنادي دون ميثاءَ، ظبيةً ... على شرفٍ، ظمياءَ، جللها الذعرُ
٢٥- تجفّلُ حيناً، ثم ترنو كأنما ... تنادي طلًّا بالوادِ، أعجزهُ الحضرُ
٢٦- فلا تنكريني يا ابنةَ العمِّ! إنهُ ... ليعرفُ من أنكرتِه البدوُ و الحضرُ
٢٧-ولا تنكريني إنني غيرُ منكرٍ ... إذا زلّتِ الأقدامُ، واستُنزل النصرُ
٢٨-وإني لجرّارٌ لكلِّ كتيبةٍ ... معوّدةٍ أنْ لا يُخلَّ بها النصرُ
٢٩-وإني لنزّالٌ بكلِّ مخوفةٍ ... كثيرٍ إلى نزّالها النظرُ الشزرُ
٣٠-فأظمأُ حتى ترتوي البيضُ والقنا ... وأسغبُ حتى يشبع الذئبُ والنسرُ
٣١-ولا أُصبحُ الحيَّ الخلوفَ بغارةٍ ... ولا الجيشَ ما لم تأته، قبليَ النُذرُ
٣٢-ويا ربَّ دارٍ، لم تخفني، منيعةٍ ... طلعتُ عليها بالردى، أنا والفجرُ
٣٣-وحيٍّ رددتُ الخيلَ حتى ملكتُهُ ... هزيماً، وردتني البراقعُ والخمرُ
٣٤-وساحبةِ الأذيالِ نحوي لقيتُها ... فلم يلقَها جافي اللقاءِ، ولا وعرُ
٣٥-وهبتُ لها ما حازه الجيشُ كلّهُ ... ورحتُ ولم يُكشفْ لأثوابها سترُ
٣٦-ولا راحَ يُطغيني بأثوابه الغنى ... ولا باتَ يُثنيني عن الكرمِ الفقرُ
٣٧-وما حاجتي بالمالِ أبغي وُفورَهُ ... إذا لم أفِرْ عرضي فلا وفرَ الوفرُ
٣٨-أُسرتُ وما صحبي بعزلٍ لدى الوغى ... ولا فرسي مُهرٌ، ولا ربّهُ غمرُ
٣٩-ولكن إذا حمّ القضاء على امرئٍ ... فليس له برٌّ يقيه ولا بحرُ
٤٠-وقال أُصيحابي الفرارُ أم الردى ... فقلتُ هما أمران أحلاهما مُرُّ

٤١-ولكنني أمضي لما لا يعيبني | وحسبك من أمرين خيرهما الأسر
٤٢-يقولون لي: بعت السلامة بالردى | فقلت: أما والله، ما نالني خسر
٤٣-وهل يتجافى عني الموت ساعة | إذا ما تجافى عني الأسر، والضر
٤٤-هو الموت فاختر ما علا لك ذكره | فلم يمت الإنسان ما حيي الذكر
٤٥-ولا خير في دفع الردى بمذلة | كما ردها يوماً، بسوءته عمرو
٤٦-يمنون أن خلوا ثيابي وإنما | علي ثياب من دمائهم، حمر
٤٧-وقائم سيف فيهم اندق نصله | وأعقاب رمح، فيهم حطم الصدر
٤٨-سيذكرني قومي، إذا جد جدهم | وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر
٤٩-فإن عشت فالطعن الذي يعرفونه | وتلك القنا والبيض والضمر الشقر
٥٠-وإن مت فالإنسان لا بد ميت | وإن طالت الأيام، وانفسح العمر
٥١-ولو سد غيري ما سددت اكتفوا به | وما كان يغلو التبر، لو نفق الصفر
٥٢-ونحن أناس لا توسط عندنا | لنا الصدر دون العالمين أو القبر
٥٣-تهون علينا في المعالي نفوسنا | ومن خطب الحسناء، لم يغلها المهر
٥٤-أعز بني الدنيا وأعلى ذوي العلا | وأكرم من فوق التراب، ولا فخر

وعلينا قبل أن نغور في هدفنا الرئيسي، وقبل أن نتحرى ونتحسس غاية بحثنا، وهو هذا "الصوت" الذي اختاره أبو فراس الصوت الرئيسي المنبعث من لوحته الإبداعية، أو لنقل من صرخاته وأناته التي خرجت من وراء الجدر فهزت نفوسا صلبة، وألانت صفا قاسية، وكيف أن هذا الصوت كان بمثابة النور القوى الذي جذب فراشا دار حوله، كيف جذب هذا الصوت -كما قلنا سابقا- كل مركبات النص الإبداعية، وجعلها تدور حوله، تكتسب منه حياتها وديمومتها، نقول قبل كل ذلك، علينا أن نتأمل وجهات النظر التالية :

أولا : أن الأبيات الأولى فى قصيدته(١حتى ٢٧) تلك التي يتغزل فيها لم تكن غزلا محضا، فأي نفس مسجونة، محطمة، بائسة، ناقمة لتنكر الأهل والأقرباء وفرح الأعداء وشماتتهم، يروق لها الغزل والاستمتاع به.

ثانيـــا :هذه الأبيات التي تمثل المقطع الأول فى قصيدته، لا يجب أن نتسرع فى اعتبارها مقدمة استهلالية على طريقة القدماء،حين اتخذوا ذلك مطية نحو موضوعاتهم الرئيسية. هذه المقدمة ليست مقدمة بقدر ما هي لحمة وعضو رئيسي فى بينة القصيدة كلها، إنها تمثل كما يرى أحد ا لباحثين"سورة ذكريات تبريرية لنفس عالقة على مشارف مجد مفقود، وسعادة مأسورة، وما الحسناء التي يحاورها الشاعر متغزلا سوى رمز من رموز تشامخه، وفتوته ومعايشته للجمال الأميري أيام كان فتى طليق الجناحين، يثير حوله إعجاب الرجال والنساء على السواء"[1]،على أني أرى أن الشاعر فى هذه المساحة من النص- والنص الإبداعي غنى التأويل- كان يخاطب الحرية، هذه الحرية التي أبت وعصيت أن تتحرك نحوه، هي آماله التي وقف الجميع حيالها يتفرجون يتقاعسون، إنها هذه القيمة التي لا حياة ولا رجولة ولا مجد بدونها، إنه عاش وتربى على هذه المعاني، ونبت في أرض الفروسية والمجد، وتترعرع من مائها إنه يخاطب كل القيم الثمينة، يخاطب كل النقائص، يخاطب صور التخاذل والتخلي، يخاطب كل الغادرين المتفرجين، يخاطب عشيرته التي أنكرت وفاءه وأياديه عليهم من خلال هذا الرمز (المرأة) الغادرة، يخاطب نوازع الشهامة فى ابن عمه"سيف الدولة"، يخاطب فيه تخاذله وسكونه حيال فدائه، لا

١ - خليل شرف الدين، أبو فراس الحمداني، (مرجع سابق)، ص ١٨٣

يمكننا أن تتصور غزل الشاعر هنا غزلا نسائيا، حرق قلبه، وأي غزل هذا وهو سجين تتنازعه حالات اليأس والرجاء، الموت والحياة، تتنازعه البطولة والفروسية، يود أن يعود إليها، إنني لا أغالي حين أرى في صورة هذه المرأة المتغزلة الغادرة، صوره رمزية أخرى لابن عمه "سيف الدولة"، لنتأمل قول أبى فراس مخاطبا ابن عمه :

وكم لك عندي من غدْرة ... وقول تكذبه بالفعال[1]

ووعد يعذبُ فيه الكريم ... إما بخلف وإما مطالْ

صبرناً لسخطك صبر الكرام ... فهذا رضاك فهل من نوالْ

وذُقنا مرارة كأس الصدودِ ... فأين حلاوة كأس الوصالْ

أليست هذه الأبيات هي عن الأبيات التي يخاطب فيها متغزلته في قصيدته !

ويبدوا لي يقيناً أن ابنة العم التي ذكرها في البيت (٢٦) هي هو (ابن عمه).

إنني أردت بهذا التحقيق أن أطرح أمرين:

الأول: هو التوكيد على أن النص مقطع واحد وليس للمتعجل مقطعين، إنها مقطع واحد يدور حول قضية الشاعر، قضية الفارس المسجون الذي ظل على شهامته وعظمته لا يركن لضعف، ولا يقترب منه الذل، قضية فارس حانق حين هرب الوفاء وحلّ الغدر.

الثاني: هو متصل بالأول وهو أن حرف الروي (الراء) وصوتة بوصفه الصوت الرئيسي -يؤكد ما طرحته سابقا، من تأويل لهذا الغزل من ناحية، ويثبت أن

---

١ - ديوان أبي فراس، (مرجع سابق)، ص: ١٨١

النص مقطع واحد لا مقطعين من ناحية أخرى، وأن الاتصال النفسي بين بنيات النص اتصالا نفسيا عميقا، حتى يمثل المقطع الأول شفرة نقرأ بها الحالة النفسية الغامرة في هذه الرومية الرائعة، وهذا ما تؤكده الدراسة والتحليل .

إن غاية التحليل الذي نحن بصدده، هو البحث عن إسهام صوت حرف "الروي: الراء " في رسالة هذا النص، والإجابة عن السؤال الكبير الذي يحوم حوله هذا البحث، وهو: هل كانت القافية عبءا وسورا منيعا لحركية الانفعال وسياحة الخواطر وتحجيمها ؟، هل كان "الصوت القافوي" بدلالته منسجما مع غايات النص ، تؤثر فيه ويؤثر فيها ؟إن هذه القصيدة كما قلنا زفرة من زفرات شاعر، كاد اليأس أن يغلبه، وأنه قد أنشدها بعد مضي زمن طويل في الأسر-كما قلنا سابقا – وعلى ذلك فهو يبين حالتين؛ كل يشد في اتجاه، حالة الثبات والجأش والقوة، فهو من سادة تغلب وابن عم الأمير، وحالة اليأس والترنح وعدم الثبات، وهذه الحالة الأخيرة يقاومها ولا يكاد يقع فريسة لها، وقد استطاع أن يواجها بكل هذه القيم والشيم والأمجاد التي يتحلى بها، وهو الذي يعبر عن هذه النوازع حين يقول :

٤٠ – وقال أصيحابي الفرار أم الردى فقلت هما أمران أحلاهما مر

٤١– ولكني أمضي لما لا يعيبني وحسبك من أمرين خيرهما الأسر

٤٢– يقولون لي:بعت السلامة بالردى فقلت : أما والله ، ما نالني خسر

هذا هو الحوار الداخلي الذي يتصارع داخل بنية أبي فراس النفسية .

إذن مـا قصـة هـذا الصـوت "القـافوي" الـذي اعتمـده الشـاعر صـوتا رئيسـيا لصرخته ولزفرته هذه ؟

تمثل " الراء " الصوت الرئيسي في بنية هذه الشكوى، هذه الحرقة، وفي رحم ذلك يضع السيادة والبطولة والقوة، وبالذهاب إلى علم الأصوات نراه يصف " الراء " بأنه صوت مكرر يتكون" بأن تتكرر ضربات اللسان على اللثة تكرار سريعا، وهذا هو السر في تسمية "الراء" بالصوت المكرر، يكون اللسان مسترخيا في طريق الهواء الخارج من الرئتين، وتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به، فالراء صوت لثوي مكرر مجهور" [1]

إذن هذا الصوت يتسم بـ :

- التكرارية والترجيع
- الجهر، والصوت المجهور-خاصة الراء -يتسم بوضوح سمعي أقوى، مما يحدث مع بقية الأصوات الصامتة نتيجة حرية الهواء الناتجة عن الاتصال والانفصال المتكررين، وحين نذهب إلى المعاجم للبحث عن معاني هذا الصوت ودلالته وإيحاءاته، نجد أن هذا الصوت بصفة عامه - في كثير من المصادر - تدل على التحرك والتكرار والترجيع، وتدل حين تكون آخر المصادر على نفس المعنى السابق [2]، إن هذه السمات الصوتية لحرف الروي" الراء" التي تتمثل في الوضوح السمعي والترجيع والتحرك والتكرار

١ - محمد كمال بشر، علم اللغة العام، (الأصوات)، دار المعارف، مصر، ص: ١٢٩
٢ - طالع: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٨ م ، ص: ٨٥ وما بعدها

تمثل حالة أبي فراس الحمداني المتحركة المضطربة المترنحة. تلك الحالة التي حاول في بنية نصه أن يخفف من حدتها حين يذكر أمجاده وبطولته، وأن ما حدث له هو قضاء الله الذي لا مهرب منه، مع ذلك فهو ملاذ قومه حين يجد جد هم .

٣٨-أسرت وما صحبي بعزل لدى الوغى ولا فــرس مهــر ولا ربــه غمــر

٣٩- ولكن إذا حم القضاء على امرئ فليس لــه بــر يقيــه وبحــر

٤٨- سيذكرني قومي إذا جد جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

٤٩- فإن عشت فالطعن الذي تعرفونه وتلك القنا والبيض والضمر الشقر

لذا لا نغالي إن قلنا مرة أخرى أن أبياته الأولى الغزلية التي طالت حتى البيت " ٢٧ " يخاطب فيها بنفسه شهامته، جلده،كرامته، يخاطب فيها كبرياءه، ألا يتضعضع ويتكسر، يخاطب فيها سيادته وفروسيته أن تسكن وتضعف. يخاطب فيها الروح الأميرية المتوثبة في صدره، وما هذا الحوار النفسي الذي يطرحه إلا حالة الصدى لصوت (الراء) التكراري الترجيعي، ترجيع بين حالتين متنازعتين، يقول أبو فراس :

١٥- تسائلني من أنت ؟ وهي عليمة وهل بفتى مثلي على حاله نكر

١٦- فقلت كما شاءت وشاء لها الهوى قتيلك . قالت :أيهم ؟ فهم كثر

إن حالة الترجيع والترنح والاضطراب نراها واضحة في بنيه القصيدة حين نقف على دلالات بعض المفردات والتراكيب التي ازدحمت بها قصيدته على النحو التالي :

- عصى، الدمع "ودلالة الأخذ والرد والترجيع"-مشتاق، لوعة "اضطراب وحيرة"- أضواني، أذللت ، دمعا - تضئ النار بين جوانحي، أنكتها - معللتي بالوصل (دلالة الحيرة والقلق)- الموت ،ظمآنا، فلا نزل القطر، (دلالة الانتهاء)- ضيعت المودة القدر، (الضجر والسأم)- الغادرين، هواي لها ذنب، بهجتها عذر، الواشين واشية-بدوت، قفر" دلالة الوحشية .."حاربت قومي- يهدم، الكفر (دلالة التلاشي والانهدام) ، مذلة، القدر- يستفزها، يأرن (الحركة والترجيع غير المنتظم)- نكر ،قتيلك، تتعنتي ، أذرى، الأحزان، البلى، تهملك، الهزل، البين الحجر- لا عن عاشق، صفر- قلّبت أمري (دلالة الاضطراب والحيرة)، البين الهجر، الذنب، العذر، الذعر- تجفل، تدنو، أعجزه (دلالة اليأس)- لا تنكريني أنكرته ، لا تنكريني، منكر، زلت الأقدام، استنزل النصر-مخوفة، الشزر- أظمأ أسغب، الذئب، النسر-غارة، النذر-هزيما-ساحبة الأذيال، وعر-لم يكشف لأثوابها ستر- الفقر- أسرت، الوغى، لا فرس مهر ..- القضاء، ليس له بر يقيه ولا بحر - الفرار، الردى، مر- الأسر- الردى، خسر-يتجافى الموت، الأسر، الضر - الموت يمت- الردى، مذلة، بسوءته- دمائهم، حمر، حطم الصدر- في الليلة الظلماء يفتقد البدر- الطعن ، القنا ، البيض ، الضمر، الشقر- مت، ميت- نفق، الصفر- القبر- تهون، إن هذه المفردات، وهذه الجمل حين تأملها يؤكد هذه الحالة المضطربة والترجيع والتكرار لأحداث نفسية تتنازع، كما قلنا بين حالتين؛ حالة النفس الأميرية البطولية، وحالة النفس التي يكاد يقترب منها اليأس والضعف، وبالنظر في كل التراكيب التي تمثل جانب المقاومة والثبات،نراها تمثلت في بنية النص حين يؤكد أن فروسيته هي التي كانت وراء أسره، رغم ما اقترح عليه (٣٨ - ٤١)

حين يؤكد أن ما أصابه القدر الذي لا مفر منه، ولا هو ممن يدفع الردى بمذلة (٤٣ - ٤٥) ، حين يذكر بأن فقده فقْد لقومه ومصيبة عظيمة لهم (٤٨- ٥١) حين يفخر الشاعر بذاته وببني حمدان والقبيلة كلها، وهذه التراكيب وإن كانت في دلالتها العامة تجسد معاني السيادة والفروسية والعظمة، إلا أنه يتحوصل فى داخلها المرارة والأسى والأسف وخيبة الأمل والتقاعس واختفاء أمارات الشهامة والنجدة، وتصبح كثرة التراكيب المنفية شاهدة على ذلك تأمل الأبيات(٣١ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ،(مرتين)، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤١، ٤٢، ٤٣(الاستفهام + نفى)،٤٤، ٤٥، ٥٤، ٥٣، ٥٢). إن هنا التجاذب والترجيح والتكرار لهذه المعاني هو عين ما أوحى به صوت حرف الروي" الراء " الذي نراه قد بُنى على الهيئة التالية :

- أنه قد سبق بالسكون .
- مضموم .
- موصولة بإشباع هذا الضم الموجود على" الراء ".
- وجود حرف الروي فى شكل مخصوص من أشكال الكلمة وهى " الاسم " .

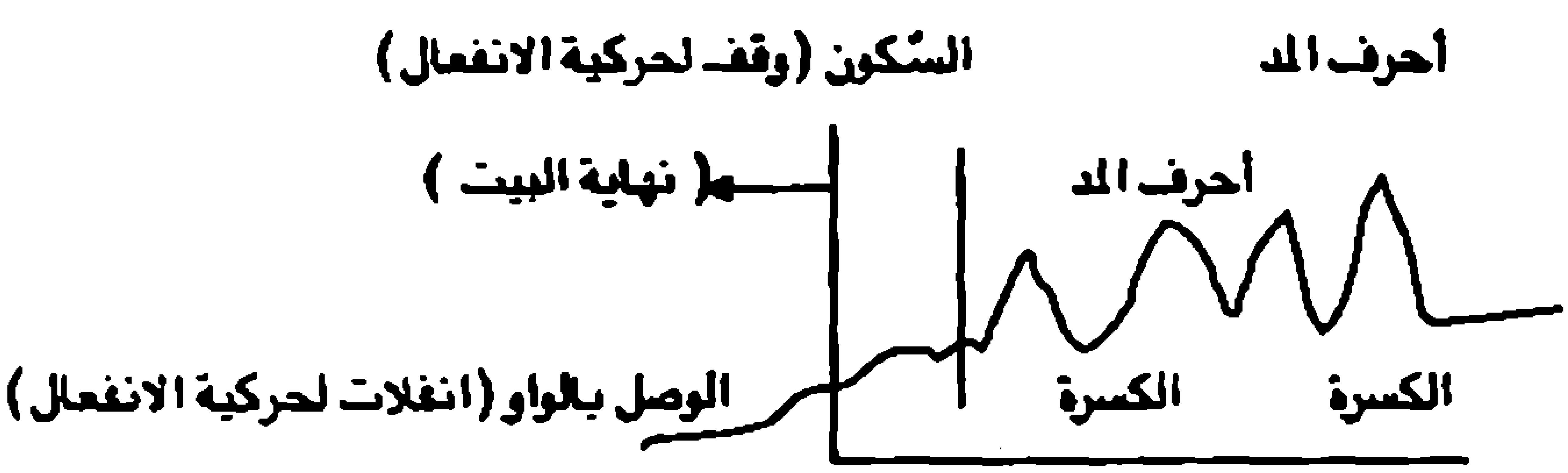
والسؤال: هل لهذه الهيئة التي جاء بها أبو فراس لهذا الحرف القافوي دلالات وعلة مرتبطة بغرض هذه الرومية ؟

علينا أن نتأمل الآتي :

أولاً ، إن وجود (السكون) قبل " الراء " المنسابة التكرار، مثّل به الشاعر جمحاً لهذه الحركة الصوتية، وهو لا يأتي فى الكلام إلا للحد من الحركة الصوتية وقمعها

والتلطيف غلوائها وعنفوانها[1]، وهوجمع لهذا الانفعال المرير الذي يحاول الشاعر أن يخفيه، يحاول أن تظل روحه الأميرية وكينونته الفارسية، لا تفل ولا تضعف، إنه قد جعل من هذا السكون قيداً لعدم الانفلات والانهزام، فهذه أنات أمير، أنات فارس على استحياء . كما أدى هذا السكون في أواسط الكلمات المكونة للقافية (بصفة عامة) نتوءا واضحا صنع منه الشاعر مثيلا لهذا النتوء النفسي المضطرب غير المستوي .

ثانيا :إن وصلة بـ"الواو"هو توكيد لهذا الشد والجذب لخواطر الشاعر وانفعالاته . فإذا كان"السكون" ممثلا عامل جذب وتوقف، فإن الوصل بالواو يمثل انفلاتا لهذه الشحنات النفسية، وفيضا لهذا الزخم العاطفي المريروهذا يدل على أن العبء كان ثقيلا وفداحة أسره كانت أعظم، وتقاعس ابن عمه(سيف الدولة) أوخذ وأوجع وأخزى.لذلك كان الانفعال العام في هذا النص الإبداعي يتوفر ويتجسد في أوضح صوره في هذا الصوت القافوي، وما هيأه الشاعر له من حركات قد اختارها اختيارا فنيا.ويمكننا أن نبين حركية الانفعال على النحو التالي:



---

١ ـ طالع :عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م، ص: ٣٥٠

ثالثا: إن وجود حرف الروي في بنية الأسماء لأمر يلفت نظرنا، حيث لم تأت قافية واحدة من"فعل" ينتهي بحرف الروي "الراء"، وإن لم يجد الشاعر اسما جاء بـ"المصدر" الذي لا يحمل في نفسه الحركة بقدر ما يحمل الحدث دون الزمن إن إصرار الشاعر على الإتيان بالأسماء قافية، تلك التي تتصف بالثبات وعدم التحول يشير إلى ثبات الهاجس الذي يؤرق الشاعر ويجثم على صدره، فكما قلنا سابقا إن الشاعر قد نظم هذه القصيدة بعد مضي زمن طويل في سجنه حتى جثم اليأس وأخفى أية بارقة للأمل، وسد أي فرجة نحو تحريره وفك أسره .

العناصر الصوتية الداخلية وعلاقتها بالصوت الخارجي (الصوت القافوي):

قلنا من قبل إن الصوت القافوي في النص يمثل البؤرة التي تدور حولها منتجات صوتية ترسم حركية الانفعال في نسيج النص، هذا الانفعال ليس انفعالا ثابتا، بل إنه انفعال متنوع، تنوع هذه الروافد مما يدحض كل الادعاءات القائلة بعدم تنوع الخواطر والانفعالات وتقييدها، لا تتحرك إلا في قوالب معدة جاهزة مما يدحض دعاوى المحدثين بأنها لم تعد-نعني القافية-تتلاءم وحركية التنوع الانفعالي، إنها شكل سيمتري شديد الانتظام والرتوب، إنها شبيهة بما يفعله المحكوم عليه بالإعدام شنقا حين يتمنى أن يوسّع حول عنقه. (١)

١ - طالع :محمد النويهي، قضية الشعر الجديد (مرجع سابق) ص: ٩٥

أولا: الصوت المفتوح الممدود:

انتشر هذا الصوت في بنية النص على النحو التالي وفي المفردات التالية:

١- أراك، أما للهوى، لا.　　　　٢- بلى، أنا مشتاق، لا يذاع (٥).

٣- أضواني،هوى، دمعا،　　　　٤-تكاد، النار، إذا، أذكتها، الصبابة (٥).

٥-إذا، ظمآنا، فلا،　　　　٦- بيننا، الوفا،

٧- ما، الأيام ، إلا، أحرفها،كاتبها(٥).　　　　٨- الغادرين، غادة، هواي، لها، وبهجتها(٥).

٩- إلى، الواشين ، أذنا،١٠-حاضرون ، دارا، أهلها.

١١-حاربت، هواك، إياي، لولا، الماء (٥).

١٢-إذا،كان، ما،قال، الوشاة، الإيمان،ما (٧)، وإذا ما انتقلنا إلى مقطع آخر في قصيدته يتحدث فيها عن قصة أسره، وبيان بطولته وفضلة على قومه، وجدنا:

٣٨- ما، لدى، الوغى، لا، لا.　　　　٣٩- إذا، القضاء ،على،

٤٠- قال، أصيحابي ،الفرار، الردى ،هما، أمران ،أحلاهما(٧).

٤١- لما، لا، خيرهما.　　　　٤٢- السلامة ،الردى ،أما، ما ،نالني (٥).

٤٣- يتجافى،ساعة ،إذا ،ما،تجافى (٥).

٤٤- ما ،علا، الإنسان ،ما،حيي (٥).

٤٥- لا، الردى،كما، ردها، يوما (٥). (إلى آخر القصيدة). هذا إلى جانب الصوت المفتوح غير الممدود، وهو أيضا منتشر بيّنٌ في النص، إن انتشار هذا الصوت (المفتوح والمفتوح الممدود) وهيمنته الواضحة، حتى يصل في بعض الأبيات إلى (سبع مرات) على سبيل المثال الأبيات (١١ ، ٤٠)، ويصل إلى (خمس

مرات) في الأبيات(٢ ، ٤ ، ٧ ، ٨ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥). على سبيل المثال لا الحصر، ليدل دلالة واضحة على حالتين متنازعتين في صدر الشاعر وفي كينونته النفسية؛ وهما -كما ذكرنا سابقا- حال الشاعر المسجون البائس تلك الحال التي تستدعي البث والشكوى، بث إلى قومه وابن عمه لفك أسره وشكوى يسمعها الزمن كله، ويسجلها التاريخ حين تضعف الإرادة وتختفي نوازع الشهامة، فحاله الشاكي، حالة المنفعل الذي يرتفع صوته كيما يسمعه الناس، والفتح الجاثم على بنية القصيدة فتحٌ لفاه الشاعر، وبيان لنفس فقدت روابط جأشها، وحال الشاعر الأمير الفارس، فهذه (المدات) في انتشارها، في انتصابها واستقامتها أقدر على رسم الذات المتعاظمة في كبريائها وتحديها من ناحية أخرى، وهو إذن- الشاعر- يجعل من هذه الظاهرة الصوتية، وباستخدام ذكي مؤشرا على هذا التنازع الذي يعتريه، وهذا يتضام مع الصوت الرئيسي في بنية النص، وهو صوت القافية (حرف الروي) حين يصبح هذا الصوت الترجيعي دال -كما قلنا سابقا- على حالة الانفلات والانسياب المتكررين، والاضطراب الهائج، وحين يقبع السكون قبله ليحد من انفلاته وجمحه وجريانه.

وتأتي ظاهرة أخرى تتصادم مع هذه الظاهرة الصوتية السابقة، وهي تصدير أول صوت في النص بصوت "الهمزة"، بل نراه يتكرر في حشو البيت وفي ضربه ليصل إلى ثلاث مرات في قوله :

أراك عصي الدمع، شيمتك الصبر　　　أما للهوى نهي عليك ولا أمر

إن الهمـزة :"وهـي صـوت حنجـري انفجـاري" [1] وصـوتها " فـي أول الفظـة يضاهي نتـوءا في الطبيعـة ، وهـو يأخذ في هذا الموقـع صوره البروز كمـن يقـف فـوق مكـان مرتفـع ، فيلفـت الانتبـاه كـ (هـاء التنبيـه). ولكـن بفـرق أن الهـاء شـعورية والهمزة بصرية ، والصورة البصرية تتصف بالحضور الوضوح والعيانية" [2]، إن هذا الانفجار المتحوصل في صوت (الهمزة) وهذا النتوء، وهذا الوضوح والعيانية، تمثل شفرة من الشفرات التي بها يفك النص، وبها نولج فيما وراء هذا الظاهرة، هذا الذي يحـاول الشـاعر أن يخفيـه ويداريـه فـي ثـوب غزلـي يـوهم بـه المتلقـي أنـه هـادئ لا يتزعـزع؟!، إن هـذا البـدء يمثـل دون أن يـدري الشـاعر حالـة اللوعـة والتـأوه، حالـة الانفجار اللاشعوري بحاله المنهار، ذلك الحـال الذي يحـاول أن يداريـه، هذا الحـال الذي ظهر عيانا واضحا ناتئا بارزا بروز هذا الصوت ولنتأمل مـا جـاور هذا الصـوت نجد :

- عصى (عصيان وعدم رضا)
- الدمع (الشجن والحزن والتأوه)
- الصبر (وما سبقه من تأزم وتوقف أمارات الفرج)
- نهى (كبح)
- أمر (استعلاء)

وهذا الصوت - نعني صوت الهمزة - يتكرر تباعا في الأبيات التالية .

٢- أنا، ٣- أضواني – أذللت، ٤- أذكتها– إذا، ٥-إذا، ٦-أحسن، ٧-الأيام - إلا -لأحرفها،كأن الشاعر منذ البداية قد جمع منه انفعاله، وتكسرت قيوده،

---

١ - محمد كمال بشر، الأصوات، (مرجع سابق) ص: ١٩٢

٢ - حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (مرجع سابق)، ص: ٩٥

فجاءت هذه البداية، وإن كان الشاعر قد انتبه فجاءت (الذات) تعوض حالة الانهيار وترنح (الذات) تلك الحال التي لا تليق بالذات الأميرية، الذات الفارسية، في (أنا) و (وياء المتكلم) في: عندي، مثلي، وهي كثيرة التكرار في جسد النص، حتى يصل إلى ذروة الوضوح في قوله :

٤٨- سيذكرني قومي إذا جد جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

٤٩-فإن عشت فالطعن الذي يعرفونه وتلك القنا و البيض والضمر الشقر

و(تاء المتكلم) التي تكررت كثيرا في بينة النص، وهي تمثل الحصن الذي بقي للشاعر يدافع من خلاله حالة الانهيار والسقوط(الأبيات: ٥ ، ٦ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٣٣ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٤٢ ، ٤٩ ، ٥٠) هذه "التاء المتكلمة" تتجسد في قوله:

٢٣- وحي رددت الخيل حتى ملكته هزيما و ردتني البراقع والخمر

٢٤- وساحبة الأذيال نحوي لقيتها فلم يلقها جهم اللقاء ولا وعر

٣٥- وهبت لها ما حازه الجيش كله ورحت ولم يكشف لأثوابها ستر

....

٣٨-أسرت وماصحبي بعزل لدى الوغى ولا فرسي مهل، لا ربه غمر

ثانيا : الصوت المخفوض أو المنكسر أو الوطئ:

إن هذا الصوت المخفوض أو المنكسر أو الوطئ وجدناه كثيرا في بينة النص، معبرا عن حالة الانفعال المتجه نحو الأسفل، - إن جاز التعبير - إن هذه العناصر

الصوتية المنخفضة مؤشر على الوضع المتدني لمعنويات صاحب النص، دالة على الانهيار والحزن والحرقة، إن كثيرا من هذه العناصر الصوتية المنخفضة تصاحب- بطبيعة الحال " ياء المتكلم " وإن كنا-من قبل- قلنا إنه استعان بـ (ياء المتكلم) ومعها (تاء المتكلم)ليعوض وليخفي حال سقوط النفس المنهارة، إلا أنه لم ينجح تماما في تغطية دلالة هنا (الكسر) المنتشر في نسيج النص وبسط ألفاظ دالة على الأسف والضياع والحنق على التخاذل سواء من متغزلته(رمز قومه وابن عمه) أومن قومه وابن عمه صراحة، لنتأمل هذا الخفض أو الكسر فيما يأتي :

١- عصيَّ الدمع، للهوى، ٢- عندي لوعة " لاحظ ياء المتكلم بحوارها لوعة" ، مثلي.

٣- أضواني، خلائقه ، الهوى، ٤- جوانحي (لاحظ جوارها النار)

٥- معللتي (لاحظ حالة المؤمل في مثل هذه الحالات ..).

٦- حفظت (لاحظ المجاور الغدر) ٧- لأحرفها، من،كف كاتبها،

٨- بنفسي من الغادرين في الحي (لاحظ حالة النفس مما فعله الغادرون).

٩- الواشين، مني، لي، عن كل واشية، ونذهب إلى المقاطع الأخيرة لنرى :

٨- بعزل، لا فرسي مهر (لاحظ المجاور).

٣٩- امرئٌ (لاحظ ما جواره :حمَّ القضاء ، ليس له بر يقيه ولا بحر)، أصيحابي، الفرار(لاحظ تصغير أصحاب، ودلالة فتور العزم، وضياع السند، ولاحظ (الفرار) بدلالته المنسجمة في (الكسر) السابق، وما جاوره : الردى .

٤٠- لكنني، أمضي، لا يعيبني، مِن أمرين، (لاحظ المجاور: الأسر).

٤١- لي، نالني (لاحظ المجاور: بعت السلامة، الردى، و نالني (جوارها: خسر) .

والسؤال الذي يطرح نفسه، ما هي العلاقة بين هذا الرافد الصوتي بسابقه ؟

إذا كان العنصر الصوتي السابق قد أفصح عن حالتين متحوصلتين؛ حالة الشكوى، وحالة الذات الأميرية المتعاظمة،فإن هذا العنصر المنخفض ليؤكد حالة الشكوى، حالة التدني لمعنويات فارس خلا من حوله المخلصون، وانحدرت معنوياته نحو السقوط والانحدار والكسر، وهنا - أيضا- يتجسد في الصوت الخارجي القافوي، صوت الانحدار والترجيع المنحدر نحو الأسفل، لولا يقظته، ولولا انتباهه، ولولا محا ولاته أن يكون ثابتا قويا، حتى ليعلنها في نهاية قصيدته، ولاحظ " نحن " بعظمتها، حين يقول:

تهون علينا في المعالي نفوسنا ... ومن خطب الحسناء لم يغله المهر

أعز بني الدنيا وأعلى ذوي العلا ... وأكرم من فوق التراب ولا فخر

ثالثا : الصوت المجهور والصوت المهموس .

الصوت المجهور هو ذلك الصوت الذي تهتز أثناء نطقه الوتران الصوتيان بسبب اقترابهما أثناء مرور الهواء، وأثناء النطق، ويسمى الصوت المنطوق من حينئذ *voiced*، والأصوات المجهورة في اللغة العربية كما ننطقها اليوم"ب ،ج ، د ، ذ ، ر ، ز ، ض ، ظ ، ع ، غ ، ل ، م ، ن" [1] ونضيف إليهم الهمزة تبع رأي القدماء [2]، أما الصوت المهموس هو ذلك الصوت الذي يحدث أثناء نطقه انفراج للوترين الصوتيين، بحيث يسمحان للهواء بالخروج دون أي اعتراض ، وبالتالي لا يتذبذب

١ - طالع :كمال بشر، علم العلم الأصوات، ص: ٨٧ ، ٨٨

٢ - طالع :محمد كمال بشر، علم العلم الأصوات، (مرجع سابق)ص: ٨٨

الوتران الصوتيان ، وفي هذه الحالة يسمى بـ (الهمس) والصوت اللغوي الذي ينطق في هذه الحالة يسمى(الصوت المهموس) voiceless .[1]. وبإحصاء الحروف المجهورة والمهموسة في بنية النص وجدناها كالتالي[2] :

الحرف	الحروف المجهورة: صفته	عدد مرات تكراره	الحروف المهموسة	صفته	عدد مرات تكراره
الهمزة	انفجاري شديد	١١٥	ط	انفجاري شديد	٦
ب	انفجاري شديد	٨٥	ت	انفجاري شديد	٩٩
ض	انفجاري شديد	١٤	ك	انفجاري شديد	٥٣
د	انفجاري شديد	٥٦	ق	انفجاري شديد	٤٦
ظ	احتكاكي رخو	١١	ف	احتكاكي رخو	٧٤
ذ	احتكاكي رخو	٣٨	ث	احتكاكي رخو	١٠
ز	احتكاكي رخو	٢٦	س	احتكاكي رخو	٣٧
ع	احتكاكي رخو	٦٦	ش	احتكاكي رخو	٢٠
غ	احتكاكي رخو	١٥	خ	احتكاكي رخو	١٥
ج	مجهور مركب	١٧	ح	احتكاكي رخو	٤٦
ل	جانبي	٢٤٢	ص	احتكاكي رخو	١٨
ن+التنوين	أنفي	١٩٠	هـ	احتكاكي رخو	٨٦
م	أنفي	١٣٥			

١ - طالع :محمد كمال بشر، علم العام الأصوات، (مرجع سابق) ص: ٨٧
٢ - اعتمدنا في تصنيف هذه الأصوات على دراسة محمد كمال بشر، علم اللغة العام "الأصوات" (مرجع سابق).

قراءة الجدول السابق :

أولا : تجنبنا إحصائيا (الواو والألف والياء) لأنها تشكل نصف حركة [1]

ثانيا: تكررت الأصوات المجهورة (١٠١٠) مرة بينما تكررت الأصوات المهموسة (٥١٠) مرة، وإذا كنا قد قلنا من قبل إن الأصوات المجهورة تتسم بوضوح سمعي أكثر مما تتسم به الأصوات المهموسة، فهذا مؤشر واضح على أن انفعال الشاعر بقضيته، كان انفعالا عاليا، أراد أن يجعل منه تيارا عالي التردد، وهذا يؤكده أمران :

الأول : مجيء الصوت الرئيسي في النص، ونعني به الصوت القافوي يمثله صوت "الراء : المجهور"الذي يتسم بالترجيع والتكرارية،ترجيع وتكرار انفعالاته وخواطره .

الثاني : مجيء السكون قبل الراء - كما ذكرنا سابقا-ليحد من ارتفاع هذه الشكوى، وهذا الصوت المعبر عن الانهيار وعدم التماسك، نعني به صوت "الراء" فقد صنع الشاعر من هذا السكون لجاما يلجم به انفعاله، فهو ابن سادة وفروسية وابن إمارة ،هذا إلى جانب أن هناك ثلاثة حروف مجهورة مثلث " ٥٦٧ " مرة بنسبة ٥٦.١٤ ٪ أي أكثر من نصف الأصوات المجهورة في بنية النص، وهذه الحروف تتسم بنسبة وضوح

---

١ - طالع : محمد كمال بشر، علم الأصوات، (مرجع سابق)ص: ١٣٦

سمعي ظاهر[1]، وهذا يؤكد مرة أخرى حرص الشاعر على وضوح صرخته وبيان شكوته، عسى أن يفهما أهل الشهامة والمروءة، عسى أن تكون رسالته واضحة إلى المتلقي بصفة عامة، وابن عمه وقبيلته بصفة خاصة، دون تشويش، بيِّنة لا غموض فيها، ومع ذلك فهذه الحروف الثلاثة تعبر بصفاتها التي تتسم ما بين الجانبية والأنفية عن مرارة الحال التي كان عليها الشاعر، وعدم راحته النفسية، فـ " اللام " صوت منحرف يخرج من جانبي الفم حين يعترض اللسان ملتصقا بسقف الحنك مرور الهواء[2]وطريقة نطق هذا الصوت " تماثل الأحداث التي تتم فيها الاستعانة باللسان في عمليات اللوك والمضغ ..."[3] ولا شك أن كل ما هو في حالة الشاعر البائس الذي طال حبسه وبدّدت آماله تتمزق وتخاذلت أنصاره حنقا وحسدا، أن يتحرك فكه ويلوك لسانه مرارة وألما، وأما عن (الميم والنون) فهما يتسمان بنفس السمة السابقة، حيث "لا يمر الهواء حال النطق بهما من الفم، حيث ينحبس الهواء حبسا تاما، ثم ينخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء من النفاذ عن طريق الأنف"[4]، وهي أيضا سمات دالة على الخنق وعدم الراحة، يقول حسن عباس عن(الميم) في دلالتها " فانطباق الشفة على الشفة مع حرف

---

١ - محمد كمال بشر، علم الأصوات، (مرجع سابق)ص:٧٤
٢ - محمد كمال بشر، علم الأصوات، (مرجع سابق)ص: ١٢٩
٣ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها (مرجع سابق) ص: ٨٠
٤ - محمد كمال بشر، علم الأصوات،(مرجع سابق)ص: ١٣٠

(الميم) يماثل الأحداث الطبيعية التي يتم فيها السد والانغلاق"[1]. كذا صوت (النون) يقول نفس الباحث السابق " هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع، والأنين، وعلى الاهتزاز والاضطراب والانبثاق" [2]وهي كلها تنسجم وتتجسد مع حال هذا الفارس المتألم والمهتز والمضطرب والمنغلقة أسباب فرجه، وبالتأمل في بعض الألفاظ التي حوت هذه الحروف وجدناها تتفجر بمثل ما تفجرت به هذه الأصوات، مثل:

(نهى- الليل- أضواني- أذللت- النار- جوانحي معللتي ، الموت ظمآنا- ذنب – تأرن- الأذيال -لا راح يطغيني-لا بات يثنيني- عزل- مذلة- يمنون – خلوا- اندق - القنا - تهون)

ثالثـا: من الأصوات المجهورة كان منها ما هو انفجاري شديد، وقد تكررت هذه الأصوات(٢٧٠) مرة ، بنسبة: ٢٦ ٪ ، وكان حظ (الهمزة) وحدها " ١١٥ "مرة، و(الباء) " ٨٥ " مرة، وهما تمثلان أكثر من ٥٠ ٪ من هذه النوعية من الأصوات شديدة الانفجار، تليها (الدال) " ٥٦ " مرة، وقد استطاع المبدع من خلالها أن يعبر عن أقصى حالات الانفعال والغضب والانفجار النفسي.

---

١ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، (مرجع سابق) ص:٧٢

٢ - نفسه ص:١٦٠

لنتأمل هذه المفردات التي احتوت على هذه الأصوات :

(الدمع ، الصبر، أضواني ، الغدر، حاربت ، الذئب ، يا رب ، أسرت ما صحي لا بر يقيه ولا تجر، الردى، بعث، اندق، سد، سددت، التبر حد، جدهم، البدر) .

وما زيادة (الهمزة) في ورودها، وصفاتها إلا تأكيدا لمعان ودلالات النتوء والبروز التي تتسم بها، كما حققت للمعاني التي جاءت من خلال المفردات التي وزعت فيها حضورا ووضوحا وعيانية، وقد أدت انفجاريته دور المنبه تجاه هذه المفردات .

رابعا : إن ورود هذه النسبة العالية للأصوات المجهورة يؤكد ما قلناه سابقا من أن الصوت الرئيس في النص " الصوت القافوي-الذي يتسم بالجهر أيضا – قد اختير اختيارا فنيا، جاء به الشاعر ليمثل به "المركز" الذي تدور حوله الأصوات الأخرى مؤكدا دلالته من ناحية، وتكتسب هي الأخرى ديمومة وجودها وإحيائها بدوام وجوده تكرارا في أبيات النص متواليا .

خامسا : مثلث الأصوات (الاحتكاكية المجهورة) تلك التي تتكون بأن "يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، بحيث يحدث الهواء في خروجه احتكاكا مسموعا، النقاط التي تضيق عندها مجرى الهواء كثيرة ومتعددة، تخرج منها الأصوات الاحتكاكية" [1]، مثلث هذه الأصوات ١٥.٤٥٪ بتكرار بلغ (١٦٥) مرة من أجمالي الأصوات المجهورة، ولعل الاحتكاك الناتج من وراء هذه الأصوات، وعدم يُسر خروجها، والمضايق الكثيرة

---

١ - محمد كمال بشر، الأصوات اللغوية، (مرجع سابق) ص: ١١٨

التي تعتريها يتوافق مع هذا الحال العسر الذي كابده الشاعر، وهذه العقبات التي وقفت حيال سرعة فكه من الأسر، لنتأمل هذه المفردات:

(عصى، الدمع، ذنب، الغدر، غمر، جد، جدهم، غيري، يغلو، لم يغله).

وقد بلغت " العين " أكبر نسبة مع بنية الأصوات الاحتكاكية حيث بلغت " ٦٦" مرة بنسبة: ٤٠ ٪ من جملة هذه الأصوات، لنتأمل :

(دمع -لوعه- معاذ - العذر- الذعر- يعيبني- دفع - عقب - طعن- عرف)

وهناك من المفردات التي جاءت فيها " العين " دالة على الإشراق والظهور والسمو وجعل منها مقابلا للحالات السابقة، مثل: (ربعان، عز، طلع، علا، عشت أعز، أعلى).

خامسا : جاءت (الأصوات المهموسة) وقد بلغت:(٥١٠) مرة، أقل مما جاءت به الأصوات المجهورة، وهذا يطرح الاستنتاجات التالية :

الأول: مما هو معلوم أن الأصوات (المهموسة) أقل وضوحا في السمع من الأصوات المجهورة، وقد عبرت عن حال الانفعال المنخفض، ومحاولات الشاعر إخفاء نوبات الانهيار والانهزام التي تعتريه من وقت لآخر، ومع أن هناك أصوات (انفجارية) إلا أنها تتسم بـ (الهمس) وهي مع انفجارها أقل وضوحا في السمع عن غيرها .

الثاني :بلغت كل من التاء " ٩٩ " مرة، والهاء " ٨٦ "مرة، بنسبة(٣٦.٢٧٪) بتكرار بلغ " ١٨٥ "مرة، التاء : انفجارية، والهاء :احتكاكية

لقد جاءت (التاء) في بنية أفعال ومصادر دلت على حال مستكره، حال الشاعر الذي عبرت عنه المفردات التالية:

(يتجافى-تجافى- الموت-يمت- مت- التراب- قتل-عنت-فأظمأ حتى ترتوي- ما تأته-لم يكشف لأثوابها ستر).

وأما عن(الهاء) باحتكاكها، وسواء أ جاءت ضميرا، أو أصلاً في بنية الفعل أو المصدر، فهو صوت مجهد في نطقه، عثر في إخراجه، فهو يأتي من جوف الصدر [1] وهي تدل وتوحي في كثير من معانيها،كما بينته كثير من المصادر بالاهتزازات المتوترة والحزن، ويأس وضياع[2]، نأمل .

(الهزل- الهجر - مهجة- الهجر- الهوى (وما يداخل صاحبه من توتر واهتزاز، تكرر في الأبيات:١-٢-١١-١٦)، نهى-هزيما-تهون-هان)

وهاء (الغيبة) تدل في بعض معانيها عدم الرغبة في استحضار المخاطب، كما تدل على سوء المساحة النفسية بين الباث والمتلقي، وقد أدى بها الشاعر ذلك بوضوح حين خاطب قومه الذين غابوا عنه، وماطلوا في النهوض به، وحين خاطب الروم، لنتأمل:

٧- كاتبها، ١٤- يستفزها، ١٥- هي، ١٦- أيهم- هم، ١٧- لها،

٢٠- عداها - عنبها، ٢٢- حكمها، ٢٤- حلاها.. إلى غير ذلك، ٣٣- ملكته،

٣٤- لقيتها، ٤٦-دمائهم، ٤٧- فيهم، ٤٨- جدهم، ٤٩- يعرفونه..

---

١ - طالع حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، (مرجع سابق)، ص: ١٩٢

٢ - طالع حسن عباس ، خصائص الحروف العربية، ومعانيها، (مرجع سابق) ص: ١٩٦، وما بعدها

سابعا ، بالنسبة للأصوات السابقة على الصوت مركز النص " صوت الروي وجدنا الآتي :

ازدياد نسبة الأصوات المجهور عن الأصوات المهموسة، حيث بلغت المجهورة (٣٠) مرة، في حين بلغت المهموسة (٢٢) مرة، وهذا يؤكد أيضا ما جاءت به الإحصاءات السابقة من وضوح حركية الانفعال، ورغبة الشاعر في قوة الوضوح السمعي لما يطرحه ، كما لاحظنا أنه قد سبق هذا الصوت الرئيسي(الصوت القافوي) من هذه الحروف ما اتسم بالانفجارات، وتكررت " ٢٠ " مرة، تمثل انفجارات نفسية في بنية النص.

لنتأمل :

- الكبر(قبله: إننا الليل أضواني ..).
- الفكر(قبله:تكاد تضئ النار بين جوانحي ..) .
- وقر (قبله :نزوع إلى الواشين ..). الغدر (شيمتها الغدر... وحالة الانفجار غضبا مع وفاء سابق (وفيت وفي بعض الوفاء مذلة ..) .
- الضر (قبله هل يتجافى عني الموت ساعة ..).
- الصدر (يمنون أن خلوا ثيابي (٤٦)، وقائم سيف انغرس في صدورهم) .

والملاحظ أن صوت "الراء" حتى مع سكون هذه الحروف الانفجارية قد انزلق سريعا، خاصة بعد انحباس الهواء وانفجاره مرة واحدة. قد ساعد " الراء " على الترجيع السريع، وبالتالي الانفعال الهاوي المنهار انهيار صوت " الراء " وتموجه وخوره، بدليل ما جاور هذه المصادر السابقة في حين تكررت الحروف الأخرى

الاحتكاكية، غير الانفجارية بنسبة أكبر من سابقتها قبل " الراء " لتخفف من انزلاق صوت الراء وانهياره السريع، خاصة وقد علمنا أن الأصوات الاحتكاكية الرخوة تتسم بكثرة العقبات والعوائق في إخراجها، مع زيادة السكون عليها زاد من كبح جماح الحرف التالي " حرف الروي ".

وبتأمل بسيط لهذه المركبات مع حرف الروي نجد الآتي:

- أمر (الميم ،انحباس الهواء والسكون حد من حركة "الراء" ، وناسب المعنى حيث لا (أمر).
- قفر (الفاء مهموسة غير واضحة السمع، يناسب القفر باتساعه وسكونه وتموجه).
- سر (همس السين ملائم للمعنى الكلمة ومناسب للتركيب(لا يذاع له سر)، ولاحظ " الأسر " وما نالني خسر).
- عذر(احتكاك الذال يناسب المعنى، حيث الاعتذار يكون منخفضا، كما يخفف من جهر "الراء ".

رابعا: التراكيب اللغوية وحركية الانفعال:

أولا : التركيب الشرطي وازدحام الخواطر .

التراكيب الشرطي جملتان مرتبطتان، وطول هذا التركيب على هذا النحو، يشير بشكل ما على توتر الحالة النفسية وازدحام الخواطر وتلاحقها، وهذا يتماشى مع حال الشاعر الذي كاد أن ينفجر مما ملئ به من الحنق والغضب على قومه وابن عمه بصفة خاصة، حين تقاعسوا ولم يسارعوا بحل قضيته، كما يشير هذا التركيب

بهذا الارتباط المشروط على حالات الصراع الداخلي، صرع طرفا هذا التراكيب اللغوي غير المنسجمين ، وبالتأمل في النص وجدنا هذا الأسلوب تكرر بصورة ملحوظة، كما وجدناه يتكاثف في نهاية النص مفرغا شحنات الانفعال الكثيفة المتوالية المتلاحقة، خاصة إذا علمنا انتشار حرف الربط (الواو) الذي يلاحق الجملة الثانية في بنية هذا الأسلوب، ويجذبها سريعا إلى الأولى، لقد تكرر الأسلوب (١٦) مرة في الأبيات (٣ ، ٤ ، ٥ ، ١١ ، ١٢ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٢ ، ٢٧ ، ٣٩ ، ٤٣ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ (مرتين)، ٥٣). لنتأمل الأبيات الأخيرة في نصه :

٤٨- سيذكرني قومي إذا جد جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

٤٩- فإن عشت فالطعن الذي يعرفونه وتلك القنا والبيض والضمر والشقر

٥٠- وإن مت فالإنسان لابد ميت وإن طالت الأيام وانفسح العمر

٥١-ولو سد غيري ما سددت اكتفوا به وما كان يغلو التبر لو نفق البر

إن انتشار حرف العطف "الواو" في بنية الأسلوب وبين الأبيات، ليؤكد ما قلناه سابقا من تدفق الخواطر وتلاحقها، حتى لتجعل المنشد لها سريع الأداء متواليا فيه، ويهدأ الانفعال في آخر النص، فيأتي الأسلوب الشرطي في إطار حكمة أو مثل، يتطلب الهدوء في طرحه، حيث يقول:

٥٣- تهون علينا في المعالي نفوسنا ومن خطب الحسناء لم يغله المهر

ثانيا : المقابلة وحركية الصراع النفسي والصوت القانوني.

تعد المقابلة واحدة من الأساليب التي تتسم بحركته الدلالة عن طريق هذا التقابل بين الدلالات المتعارضة، وتكشف المقابلات عن جانب نفسي يعتري المبدع.

وصراع نفسي تكشفه هذه الألفاظ المتقابلة. هذه المقابلات إما أن تأتي صراحة، وإما أن تأتي عن طريق التوليد، أي أن بعض الألفاظ يتمخض عنها المقابل الثاني، للمقابل الأول، وأبو فراس كما قلنا يعتريه حالتان متصارعتان، حالة الفارس الأمير القوي الثابت وحالة البائس المنهار، وكما قلنا سابقا إنه يحاول أن يخفي هذا الحال ، وهو في إطار هذا الصراع يقارن كثيرا يبين شيمه وخصاله، وشيم تلك المرأة (رمز "ابن عمه") أو غير ذلك من التأويلات التي ارتأيناها سابقا)،وقد وجدناها في النص، على النحو التالي:

٥- الوصل ≠ (الموت دونه = (الهجر). ٦- حفظت ≠ ضعيت ، الوفا ≠ الغدر

٩-تروغ إلى الواشين= (تسمع) ≠ وقر، ١٢- يهدم ≠ شيد ، الإيمان ≠ الكفر،

١٣-وفيت ، الوفاء ≠ الغد، ١٤- وقور ≠ الصبا يستفزها= (عدم وقار) ،

١٥- تسائلني من أنت (عدم علم=جهل) ≠ عليمة،

٢٠- الهزل ≠ الجد-٢٥ - تجفُل = (بُعد) ≠ تدنو،

٢٦ - يعرف ≠ أنكر، البدو ≠ الحضر، ٣٠- أظمأ ≠ ترتوى ، أسغب ≠ يشبع،

٣٣- وحي رددت الخيل حتى ملكته=(النصر) ≠ هزيما،

٣٤- لقيتها ≠ لم يلقها، ٣٦- يطغيني ≠ يثنيني، الغنى ≠ الفقر،

٣٧- وفورة ≠ لا وفْر الوفْر، ٣٨- فرس ≠ المهر، ٣٩ بر ≠ بحر،

٤٠- الفرار=(البقاء : الحياة) ≠ الردى ، أحلاهما ≠ مر،

٤٢- السلامة =(الحياة) ≠ الردى، ٤٧- أعقاب ≠ الصدر،

٤٨- الظلماء ≠ البدر=(النور)، ٥٠- مت ≠ انفسح العمر=(الحياة).

٥١- سد ≠ ما سددت.

٥٢- الصدر=(الحياة) ≠ القبر= (الموت). أو الصد ≠ القبر=(المؤخرة) أو الصدر=(النصر) ≠ القبر= (الهزيمة). وقد تكون المقابلة رأسيا، كما هو في الأبيات متوالية رأسيا، وليست على مستوى البيت أفقيا، فهناك- على سبيل المثال- المقابلة يبين الحياة ≠ الموت في البيتين (٤٩- ٥٠) في قوله :

فإن عشت فالطعن الذي تعرفونه وتلك القنا والبيض الضمر و الشقر

وإن مت فالإنسان لابد ميت إن طالت الأيام وانفسح العمر

ولا شك أن هذه المقابلات، وهذا الصراع المتولد منها جسد هذا " الصوت القافوي "وأثرى جانب الترجيع والتكرير والترنح فيه، كما جسد وأكد حركية الصراع بين "السكون" القابع على الحرف ما قبل حرف" الروي" وبين هذا الحرف، نعني "حرف الروي" .

المراجع

● ابن جني، الخصائص، تحقيق:محمد علي النجار، نشر دار الكتاب العربي، بيروت، (د/ت).

● ابن خلدون، المقدمة، تح/ علي عبد الواحد وافي، طبعة لجنة البيان العربي(د/ت).

● ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعروآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط:٥، ١٩٨١ م

● ابن سلام، طبقات فحول الشعراء ، تح/محمود محمد شاكر، طبعة القاهرة، مصر (د/ت).

● ابن طباطبا،تح وتعليق ،محمد زغلول سلام، نشر منشأة دار المعارف، مطبعة التقدم ، الإسكندرية، ط١، ١٩٧٧م

● ابن عصفور، ضرائر الشعر، تح/ السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، ط٢ بيروت،١٩٨٢.

● ابن فارس ، الصاحبي ، تح/السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة(د/ت) .

● ابن منظور (منذر، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري)، اللسان، بيروت، (د/ت).

● أبو الحسن الأخفش ، القوافي، تح/ أحمد راتب النفاخ، بيروت، ١٩٧٤م .

● أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق علي السباعي ورفيقيه، إشراف : محمد أبو الفضل إبراهيم، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت،(د/ت).

● أبو فراس الحمداني، ديوانه، تح/بدر الدين حاضري محمد حمامي ، دار الشرق العربي، بيروت لبنان، ط١، ١٩٩٢م.

● أبو القاسم الصاحب إسماعيل ابن عباد، الإقناع في العروض وتخريج القوافي ، تح/ محمد حسن آل ياسين، المكتبة العلمية، بيروت، ١٣٧٩ هـ .

● أبو يعلى التنوخي،كتاب القوافي، تح/ عوني عبد الرءوف، مكتبة الخانجي، ط٢بمصر،١٩٧٨م .

● الباقلاني، إعجاز القرآن تح/ السيد أحمد صقر، طبعة القاهرة، مصر(د/ت).

● الجاحظ، البيان والتبيين ، تح/ وشرح: عبد السلام هارون، دار الفكر العربي، بيروت ، ط ٤، ١٩٦٨م.

● الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي ، تح/ عمر يحيى، وفخر الدين قباوة ، دار الفكر، ط٢، ١٩٧٩م .

● المتنبي، ديوانه، شرح البرقوني، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط٢، ٢٠٠١م.

● المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محب الدين الخطيب، القاهرة ،ط٢، ١٩٨٥.

● المعري، رسالة الصاهل والساجح، تح/ عائشة عبد الرحمن، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٥م .

● احمد بن المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب،تح/ محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الكتاب العربي ، بيروت (د/ت) .

- احمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩.
- أرشيبال ملكيش ، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوشي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣م .
- بطرس البستاني،شعراء العرب، دار مارون عبود، بيروت، ١٩٧٩م.
- جوير، مسائل في فلسفة الفن المعاصر، ترجمة سامي الدوروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ، ط ٢، ١٩٦٥م.
- جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط١ ،١٩٨٦٠م .
- حازم القرطاجي ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح/أحمد يوسف نجاتي، مصر، ١٩٥٦م
- حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، نشر اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٩٨ م .
- حسين نصار، القافية في العروض والأدب، دار المعارف - القاهرة، ١٩٨٠ م .
- حنا الفاخوري ، تاريخ الأدب العربي، المطبعة البولسية ، بيروت، ط٩، (د/ت).
- خليل شرف الدين، أبو فراس الحمداني، الموسوعة الأدبية الميسرة(٤)، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٢ م .
- سعد الدين كليب ، وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧ م.

- سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية. منشورات عويدات الدولية. بيروت. ١٩٩١م.
- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، مصر ط٢، ١٩٧٨م.
- شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م.
- ريتشاردز، أ. أ، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٦٣م.
- صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثنى، بغداد، ط ٥، ١٩٧٧م.
- عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، الأنجلو، القاهرة، ١٩٦٥م.
- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٦٩م
- عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، (مشروع تساؤل)، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥ م.
- عبد الكريم حبيب، وظائف الإيقاع في الشعر العربي، جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد: ٧٧٥، ٢٠٠١ م.
- عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م
- عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية، أضواء البيان، الرياض، ١٩٩٦ م.

- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصرة : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٧٦ م .
- على يونس، النقد الأدبي وقضاياه، الشكل الموسيقي فى الشعر الجديد، الهيئة العامة المصرية للكتاب القاهرة ،١٩٨٥م .
- عمر محمد الطالب . عزف على وتر النص الشعري (دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠٠م
- غالب محمد الشاويش، الكافي فى العروض و القوافي، الرشيد، دمشق، بيروت، ١٩٨٧ م .
- قدامة بن جعفر،نقد الشعر، تح/كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ، مصر، (د/ت).
- كلور ليفي شتراوس، والأسطورة والمعنى، ط١، بغداد، ١٩٨٦ م.
- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد . دار الفكر ط٢، ١٩٧١ م .
- محمد برى العواني ، العلاقة بين الشعر والموسيقى ، جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العد: د٧٧٥، ٢٠٠١م.
- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٥م .
- محمد حماسة عبد اللطيف ، الجملة فى الشعر العربي،مكتبة الخانجي،القاهرة، ط١، ١٩٩٠م .

- محمد زغلول سلام، تحقيق وتعليق، نشر منشأة دار المعارف، مطبعة التقدم ، الإسكندرية، (د/ت) .
- محمد صابر عبد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية "حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى:جيل الرواد والستينيات، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق،٢٠٠١
- محمد عوني عبد الرءوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر ١٩٧٧م.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر،٢٠٠١ م .
- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٧٨م.
- محمد كمال بشر، علم اللغة العام، (الأصوات)، دار المعارف، مصر(د/ت).
- محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م
- محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري " استراتيجية التناص" المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ط ٢،١٩٨٦م .
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٨٣م.
- هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط١٩٩٥،٣م

● يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري " بنية القصيدة " ترجمة وتعليق: محمد فتوح أحمد ، دار المعارف بمصر(د/ت).

J. Molno et J.Tamine,Intoroduction a l'analyse linguistique de la poesie, Paris ,1985

الدوريات :

● احمد المعداوي، البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي، مجلة الوحدة، العدد ٨٢ ، ٨٣ الرباط، ١٩٩١ م .

● احمد فوزي الهيب، جدلية التجديد والتهديم في الشعر العربي، مجلة الموقف الأدبي ، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق،العدد ٢٠٠٢، ٣٧م.

● الأصمعي، كتاب فحولة الشعراء، تحقيق وشرح:تورّي، تقديم: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، ١٩٧١م.

● محمود فاخوري، من أدب العروض، مجلة الموقف الأدبي (مجلة أدبية شهرية)، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٣٧٢، ٢٠٠٢م .

● مفيد نجم ، موسيقى الشعر وتحولات التجربة في مدلولات العلاقة والمرجعية، جريدة الأسبوع الأدبي ، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٧٧٥، ٢٠٠١ م .

● نديم دانيال الوزة، مدخل إلى مفهوم الإيقاع الداخلي للشعر، جريده الأسبوع الأدبي، (مرجع سابق)، العدد ٧٧٥، ٢٠٠١ م .

● يوسف إسماعيل، الأنساق القافوية (قراءة في الشعر المملوكي) ، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٨١ ، ٨٢، ٢٠٠١م .